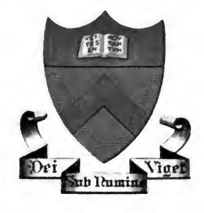
Der einteilige Theater-Wall...

Eugen Kilian


Dei
Sub Numine
Viget



Forschungen
zur neueren Litteraturgeschichte.
Herausgegeben von
Dr. Franz Muncker,
o. ö. Professor an der Universität München.

XVIII.

Der einteilige Theater-Wallenstein.

Ein Beitrag
zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein.

Von

Dr. Eugen Kilian.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1901.

Der einteilige

Theater-Wallenstein.

Ein Beitrag

zur Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein.

Von

Dr. Eugen Kilian.



BERLIN.
Verlag von Alexander Duncker.
1901.

Druck von Hugo Wilisch in Chemnitz.

Vorwort.

Weder die Schiller-Kunde noch die Wallenstein-Ästhetik werden durch die nachfolgenden Blätter eine nennenswerte Bereicherung erfahren. Das Interesse dieser Untersuchung liegt vorwiegend auf dem Gebiet der Theatergeschichte. Eine Reihe bis dahin kaum beachteter Arbeiten, die für die Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein, für das Verhältnis des Werkes zum Theater und für das Wesen der Dichtung selbst charakteristisch und von Bedeutung sind, werden hier zum erstenmal einer näheren und zusammenhängenden Würdigung unterzogen. Aus den Einzelheiten dieser Betrachtung wird sich vielleicht manches Belehrende ergeben für die Beurteilung des Wallenstein in seiner Beziehung zur Bühne.

Herrn Dr. Max Burckhard, weiland Direktor des k. k. Hofburgtheaters in Wien, spreche ich an dieser Stelle meinen ergebensten Dank aus für die Liberalität, womit mir die Benutzung des Burgtheaterarchivs im Sommer 1892 gestattet war. Auch den Herrn Direktor Dr. Karl Glossy in Wien, Hofrat Dr. Emil Peschel in Dresden und Dr. Friedrich Walter in Mannheim bin ich für die gelegentliche Auskunft und Unterstützung zu Dank verpflichtet.

Karlsruhe, im Oktober 1900.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

Einleitung.

Eine eigentümliche Stellung in der Bühnengeschichte von Schillers Wallenstein gebührt den mehrfach unternommenen Versuchen, das für zwei Theaterabende bestimmte, dreiteilige dramatische Gedicht in ein einteiliges, an einem Abend aufzuführendes Theaterstück zusammenzuziehen.

Als erste derartige Versuche sind die beiden dem Jahr 1802 entstammenden Arbeiten zweier schriftstellernder Schauspieler zu nennen: die Einrichtungen von Karl Friedrich Wilhelm Fleischer und Wilhelm Vogel. Ihnen reiht sich weiterhin an eine im Jahr 1814 an der Wiener Hofburg erstmals gegebene Bearbeitung, über deren auf dem Theaterzettel als H. W . . . . r bezeichneten Autor nichts Authentisches bis jetzt bekannt ist. An derselben Bühne brachte Joseph Schreyvogel im Jahr 1827 eine neue, von ihm selbst besorgte Bearbeitung des Wallenstein für einen Theaterabend zur Aufführung. Als fünfter liefs Karl Immermann als Leiter des Düsseldorfer Theaters im Jahr 1835 einen einteiligen Wallenstein über die dortige Bühne gehen, und als letzter in der Reihe versuchte in neuerer Zeit Alfred von Wolzogen Schillers Gedicht für eine Aufführung zu Schwerin im Jahr 1869 zu einem Theaterabend zurechtzustutzen.

Während die drei ersten Bearbeitungen und die letztgenannte durch den Druck veröffentlicht wurden, ist Schreyvogels Einrichtung nur in dem handschriftlich erhaltenen Soufflierbuch des Wiener Burgtheaters aufbewahrt; von Immermanns Bearbeitung gab R. Fellner[1]) eine vollständige Übersicht der Scenenfolge und der Kürzungen nach dem handschriftlichen Nachlafs des Dichters bekannt.

---

[1]) R. Fellner, Geschichte einer deutschen Musterbühne. Karl Immermanns Leitung des Stadttheaters zu Düsseldorf. Stuttgart 1888.

Litterarische Nachweise über die verschiedenen Phasen dieses einteiligen Theater-Wallenstein sind bisher kaum vorhanden. Abgesehen von der Würdigung, die Immermanns Einrichtung bei Fellner erfährt, sind nur einige wenige, zum Teil sehr unzuverlässige gelegentliche Notizen über diese Bearbeitungen da und dort zerstreut. Auch die bibliographischen Angaben in der neusten Auflage von Goedekes Grundrifs sind unvollständig.

Das mangelhafte Interesse und die geringe Beachtung, die diesen verschiedenen Fassungen des einteiligen Theater-Wallenstein bisher geschenkt wurde, erklärt sich zum Teil wohl aus einer gewissen Geringschätzung, die derartigen, dem praktischen Bühnengebrauch dienenden Arbeiten von seiten der zünftigen litterargeschichtlichen Forschung im allgemeinen zu teil zu werden pflegt — wenigstens solange nicht eine gewisse zeitliche Entrücktheit die Berechtigung giebt zu wissenschaftlicher Beschäftigung mit dem betreffenden Gegenstand. Speziell im vorliegenden Fall mufste der aufserordentlich geringe ästhetische Wert, der solchen Theaterbearbeitungen des Wallenstein wenigstens auf den ersten Blick zuzukommen scheint, die grobe und grausame ästhetische Versündigung, die durch jede derartige Verkürzung des Schillerschen Gedichtes bis zu einem gewissen Mafse bedingt zu sein scheint, eher abschreckend als anmunternd auf eine nähere Beschäftigung mit diesen Arbeiten wirken. Denn dafs jeder Versuch, die verschiedenen Teile des Schillerschen Dramas zu einem einteiligen Theaterstück zusammenzuziehen, tiefe Einschnitte in das Fleisch der Dichtung und dementsprechend schmerzliche Verluste im Gefolge haben mufste, das konnte sich schon für die oberflächlichste Beobachtung ergeben.

Trotzdem wäre eine Verurteilung dieser Wallenstein-Bearbeitungen in Bausch und Bogen ebenso ungerecht wie verkehrt vom Standpunkt einer historischen Betrachtung. Vor einer allzu geringschätzigen Beurteilung dieser Arbeiten müfste schon die eine Thatsache warnen, dafs der Versuch, den Wallenstein in einen Theaterabend zusammenzudrängen, so relativ häufig, an verschiedenen Orten, zu verschiedenen Zeiten und von so völlig verschiedenen Männern unternommen wurde.

Es müfste davor besonders auch der Umstand warnen, dafs mit diesen Versuchen die Namen zweier Männer wie Joseph Schreyvogel und Karl Immermann verbunden sind: des einen, der durch seine Bühnenleitung als Träger der ersten grofsen Blütezeit des Wiener Burgtheaters in den Annalen der Theatergeschichte weiterlebt, und der sich gerade durch die Gewinnung der deutschen und ausländischen Klassiker für die Wiener Hofburg unvergängliche Verdienste erworben hat; des andern, dessen Name in der Geschichte der deutschen Schaubühne nicht minder glänzt als in der der deutschen Dichtung, durch die kurze, aber ruhmreiche Episode des Düsseldorfer Theaterunternehmens.

Weiterhin aber verbietet sich eine blinde Verurteilung der durch diese Wallenstein-Bearbeitungen angeblich begangenen Barbarei durch die Erkenntnis, dafs der Versuch, die verschiedenen Teile des Dramas in ein einteiliges Theaterstück zusammenzuziehen, ein starkes Mafs von Berechtigung erhält durch den Charakter der Dichtung selbst und durch die Geschichte ihrer Entstehung.

Es ist zunächst daran zu erinnern, dafs es sich bei diesen Versuchen keineswegs etwa darum handelt, eine sogenannte trilogische Dichtung in ein einteiliges Theaterstück zusammenzupressen. Schillers Wallenstein hat mit dem Wesen einer Trilogie im technischen Sinne des Wortes auch nicht das Entfernteste zu schaffen. Das wurde schon sehr häufig und zwar von berufener Seite festgestellt; trotzdem ist es nötig, diese Thatsache von neuem in Erinnerung zu rufen, da die verkehrte und völlig unzutreffende Bezeichnung des Schillerschen Gedichtes als einer Trilogie in Litteratur und Kritik noch immer ihr spukhaftes Wesen treibt. Veranlassung zu diesem Irrtum gab die Dreiteilung des Gedichtes; diese Dreiteilung aber ist rein äufserlich und entbehrt aller und jeder inneren Begründung oder Notwendigkeit.

Wäre Schillers Wallenstein eine Trilogie, dann würde der Versuch einer zusammenziehenden Bearbeitung in der That als eine ästhetische Ungeheuerlichkeit zu bezeichnen sein. Das erhellt am deutlichsten, wenn man sich dramatische Dichtungen der neueren Litteratur vor Augen ruft, die den Namen einer

Trilogie mit wirklichem oder wenigstens mit gröfserem Rechte als Schillers Wallenstein beanspruchen können: ich meine Hebbels Nibelungen und Grillparzers Goldenes Vlies. Bei Hebbel und in noch weit höherem Mafse bei Grillparzer ist die Dreiteilung innerlich begründet und notwendig; sie ist bei beiden Dichtern geboten durch die Fülle und den Charakter des Stoffes, der sich seiner Natur nach in verschiedene, durch längere Zeiträume geschiedene Gruppen gliedert. Ist bei Hebbel die Teilung zwischen dem ersten und zweiten Teile der Nibelungen noch eine mehr oder minder äufserliche, so liegt dagegen bei Grillparzer die Dreiteilung durchaus in dem Plan und in der Gliederung der ganzen Dichtung begründet; sie ist hier eine unumgängliche künstlerische Notwendigkeit, und die Ideenverbindung, welche die drei Teile des Werkes innerlich zusammenhält, vollendet den ausgeprägt trilogischen Charakter dieser Dichtung. Keinem Dramaturgen der Welt ist es wohl jemals eingefallen oder könnte es jemals einfallen, die Nibelungen oder das Goldene Vlies in ein einteiliges Theaterstück umzuwandeln. Die Absurdität und die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens würde sofort in die Augen springen.

Ganz anders bei Schillers Wallenstein, wo sowohl die Dreiteilung wie die Zweiteilung des Gedichtes für zwei Theaterabende rein zufällig und äufserlich sind. Als Schiller den Plan zum Wallenstein konzipierte, dachte er nicht entfernt an eine Teilung des Gedichtes. Erst als das Drama im Laufe der Arbeit infolge der Fülle des Stoffes eine übernormale Ausdehnung anzunehmen drohte, machte er sich aus praktischen Gründen mit dem Gedanken vertraut, die Tragödie, die durch Wallensteins Lager unter dem Namen eines Prologs eingeleitet werden sollte, in zwei Teile zu zergliedern.[1])

Über die Drangsale, die dem Dichter die gewaltige Ausdehnung des Stoffes bereitete, hatte er schon unter dem

---

[1]) Tieck schrieb in den dramaturgischen Blättern: „Schiller mufs sein Werk in zwei Teile und einen dramatischen Prolog scheiden. Aber diese Teile sind nicht notwendig von einander geschieden, sondern nur willkürlich von einander getrennt, sie fliefsen ineinander über u. s. w.“ Vgl. hierüber auch die stichhaltigen Darlegungen von Bellermann (Schillers Dramen. Beiträge zu ihrem Verständnis. 2. Teil, Berlin 1891, S. 49 ff.).

1. Dezember 1797 an Goethe geschrieben: „Es ist mir fast zu arg, wie der Wallenstein mir anschwillt, besonders jetzt, da die Jamben, obgleich sie den Ausdruck verkürzen, eine poetische Gemütlichkeit unterhalten, die einen ins Breite treibt.“ Und Goethe mag wohl die erste Anregung zur Teilung der Tragödie gegeben haben, indem er darauf erwiderte: „Sollte Sie der Gegenstand nicht am Ende noch gar nötigen, einen Cyklus von Stücken aufzustellen?“ Die endgültige Trennung des Dramas in zwei bezw. drei Stücke (der Prolog wurde auf Goethes Drängen zu einem selbständigen Stück unter dem Titel Wallensteins Lager erhoben) konnte Schiller unter dem 30. September 1798 an Körner melden: „Das Stück selbst habe ich nun nach reifer Überlegung und vielen Konferenzen mit Goethe in zwei Stücke getrennt, wobei mich die schon vorhandene Anordnung sehr begünstigt hat. Ohne diese Operation wäre der Wallenstein ein Monstrum geworden an Breite und Ausdehnung und hätte, um für das Theater zu taugen, gar zu viel Bedeutendes verlieren müssen. Jetzt sind es mit dem Prolog drei bedeutende Stücke, davon jedes gewissermafsen ein Ganzes, das letzte aber die eigentliche Tragödie ist.“

Mit der letzteren Aussage, dafs jedes der drei Stücke gewissermafsen ein Ganzes sei, gab sich der Dichter einer begreiflichen optimistischen Selbsttäuschung hin, indem er die Not zur Tugend zu erheben suchte. In der That konnte es sich nicht um drei einigermafsen selbständige und organisch getrennte Stücke handeln, sondern nur um das, was Wallenstein auch nach der Trennung blieb: um eine Tragödie in elf Akten, die infolge dieser ungewöhnlichen Ausdehnung nicht an einem Abend zu spielen war und deshalb in zwei Theaterabende getrennt werden mufste. Dafs diese Trennung keine organische, vielmehr im wesentlichen äufserliche und bis zu einem gewissen Mafse willkürliche war, wurde von dem Dichter selbst empfunden und erhellt daraus, dafs er mehrfach schwankte hinsichtlich der Stelle, wo die Trennung zwischen den Piccolomini und Wallensteins Tod vorzunehmen sei, und die Einteilung der Dichtung deshalb mehrmaligen Änderungen unterzog. Während die ursprüngliche Trennung der Stücke dem heutigen Wortlaut der Buchausgabe entsprach, entschlofs

sich Schiller im November 1798, die Abteilung zu Gunsten der Piccolomini derart umzuändern, dafs zu den letzteren noch die beiden ersten Akte des Todes hinzugeschlagen wurden, während dem letzten Stücke nur die drei letzten Akte des jetzigen Todes blieben. In dieser Gestalt liefs er die Stücke im Januar und April 1799 erstmals zu Weimar in Scene gehen, um dann in der Buchausgabe wieder zur ursprünglichen Einteilung zurückzukehren.

Aus der Thatsache, dafs in Wallenstein keine eigentlich organisch gegliederte, wirklich zwei- oder dreiteilige dramatische Dichtung vorliegt, sondern in Wahrheit ein elfaktiges Stück, das aus rein praktischen Gründen für den Theatergebrauch geteilt wurde: aus dieser Thatsache ergiebt sich für den praktischen Bühnengebrauch die unbestreitbare prinzipielle Berechtigung, jene elf Akte durch dementsprechende Verkürzung zu einem in einen Theaterabend sich fügenden Theaterstück zusammenzuziehen. Diese Berechtigung ist um so weniger in Frage zu ziehen, als der Dichter selbst in klarer Erkenntnis der Mifsstände, welche die Aufführung des Dramas an zwei Abenden bot, sich keineswegs ablehnend verhielt gegenüber dem Gedanken, die Dichtung für den Theatergebrauch wieder zu einem Abend zusammenzuziehen. So schrieb Schiller unter dem 16. November 1798 an Kotzebue, der damals die Stellung eines Sekretärs am Wiener Burgtheater bekleidete und sich von dem Dichter Auskunft über den Wallenstein hinsichtlich einer etwaigen Aufführung in Wien erbeten hatte: „Das Vorspiel, welches Wallensteins Lager heifst, und das zweite Stück: die Piccolomini sind für eine Abendrepräsentation, und das dritte, eigentliche Stück: Wallensteins Abfall und Tod für die andere berechnet. Indes könnten alle drei Stücke, wenn die Konvenienz eines besondern Theaters es erfoderte, in ein einziges grofses, vier Stunden lang spielendes Stück zusammengezogen werden.“

Im folgenden erbietet er sich alsdann, falls es überhaupt möglich sei, Wallensteins Geschichte in Wien auf die Bühne zu bringen, alles und jedes, „was der Zensur nur irgend anstöfsig darin sein möchte“, sorgfältig auszumerzen und das Drama in der überarbeiteten Form drei Wochen nach er-

haltener Antwort an ihn abzusenden. Auch giebt er Kotzebue „plein pouvoir", ohne weitere Rückfrage die notwendigen Veränderungen in dem Stück zu treffen. Noch bedeutsamer ist, dafs der Dichter sich später aus eigener Initiative mit dem Gedanken trug, die verschiedenen Teile des Dramas in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen. In diesem Sinn schrieb er unter dem 5. Juni 1799 an Georg Heinrich Nöhden in London, den Übersetzer seines Don Carlos, mit dem er auch wegen einer Übertragung des Wallenstein ins Englische in Unterhandlungen getreten war: „Auch die Wallensteinischen Schauspiele bin ich gesonnen, in ein einziges Theaterstück zusammenzuziehen, weil die Trennung derselben tragischen Handlung in zwei verschiedene Repräsentationen auf dem Theater etwas Ungewöhnliches hat und die erste Hälfte immer etwas Unbefriedigendes behält. In ein Stück vereinigt, bilden beide aber ein sehr wirkungsreiches Theaterstück, wie mich die Repräsentation in Weimar belehrt hat."[1])

Schillers Absicht, selbst Hand anzulegen an eine Zusammenziehung der Wallensteinischen Schauspiele für die Bühne, ist nicht ausgeführt worden. Die prinzipielle Berechtigung aber für die mannigfachen von anderer Seite unternommenen Versuche einer derartigen Zusammenziehung ist durch diese Äufserungen des Dichters erhärtet, die litterarische Ehre derer, die diesen Versuch gewagt, gerettet.

Die Frage bleibt nur die, ob und inwieweit es diesen Versuchen gelungen ist, eine einigermafsen befriedigende Lösung für das schwere Problem zu finden, und ob eine wirklich befriedigende Lösung überhaupt im Bereich der Möglichkeiten liegt, ohne dafs der Dichtung in schwerer Weise Gewalt geschieht.

---

[1]) Die letztere Äufserung könnte nach dem Wortlaut des Satzes zu der irrigen Annahme Veranlassung geben, dafs Wallenstein in Weimar nach einer einteiligen Bearbeitung gegeben worden sei, was durchaus nicht der Fall war. Der Satz, „wie mich die Repräsentation in Weimar belehrt hat", ist offenbar nicht auf den unmittelbar vorangehenden Satz, sondern auf die weiter oben stehende Äufserung über das Unbefriedigende der ersten Hälfte zu beziehen.

I.

Bearbeitung von Karl Friedrich Wilhelm Fleischer.

Der Titel des im Jahr 1802 in der „neuen Günterschen Buchhandlung“ zu Glogau erschienenen Buches lautet:

Wallenstein,
ein Trauerspiel
in fünf Aufzügen
nach
Schillers Original
für die
Bühne bearbeitet
von
Karl Friedrich Wilhelm Fleischer.
Zum erstenmal aufgeführt von der Fallerschen Schauspielergesellschaft in Glogau am 27. Dez. 1800.

Dem Text des Stückes geht ein vom März 1802 datiertes, 16 Seiten umfassendes Vorwort voraus, das in mehrfacher Beziehung Interesse verdient.

Der Bearbeiter erklärt zunächst, dafs seine Arbeit nicht für die Leser bestimmt sei; diese dürften ihn nicht richten, da seine Arbeit für diese nichts sei als ein höchst dürftiger, überflüssiger Auszug aus dem Original. „Ich berücksichtige lediglich ein Parterre, welches, aufser stande, das Original in seiner ganzen Gröfse darstellen zu sehen, den Wunsch hegt, die erhabne Dichtung mindestens im verjüngten Mafsstabe zu bewundern.“ Auch Don Carlos sei in seiner ursprünglichen Gestalt nur auf zwei Bühnen gegeben worden; alle übrigen hätten sich mit Bearbeitungen beholfen. Es sei also keineswegs etwas so Unerhörtes, was er hier bei Wallenstein wage.

„Selbst auf gröfsern Bühnen hat man das Bedürfnis einer solchen Bearbeitung gefühlt. So hat sich auch der Hr. von Dalberg damit beschäftigt, und die Franz Sekondasche Bühne hat bereits wirklich einen Auszug aus: Die Piccolomini und Wallensteins Tod als ein einziges Schauspiel aufgeführt.“ [1])

Die Notwendigkeit einer Bearbeitung ergebe sich schon durch das grofse Personal, das mittleren und kleineren Gesellschaften die Aufführung von vorneherein verbiete; dies sei indes, wie der Unterrichtete wisse, bei weitem nicht der einzige Umstand, der die Darstellung des Gedichtes erschwere. Schiller unterscheide sich auch hierin wesentlich von allen andern Dichtern des Zeitalters, dafs er seinen Geist durch die Schranken der Umgebung nicht fesseln lasse, während jene andern die Gebrechen der vaterländischen Bühne berücksichtigten und ihre Werke denselben anzupassen suchten. „Zufrieden mit dem augenblicklichen Beifall der Mitwelt, ringen sie nicht nach dem Lorbeer der Unsterblichkeit. Wie die zufälligen Umstände wechseln, die ihren Werken zur Grundlage dienen, so sind sie veraltet und vergessen, indes ein Sophokles, Shakespeare, Lessing und Schiller sich die spätste Nachwelt versichern. Die Schranken der Umgebungen konnten ihren Geist nicht fesseln; sie schrieben für alle Zeiten und werden solange in ewiger Neuheit fortleben, als Menschen mit solchen Herzen, Empfindungen und Leidenschaften die Erde bevölkern, wie sie in den Grundzügen immer sich ähnlich die Geschichte seit Jahrtausenden aufstellt, d. h. solange überhaupt die Menschheit nicht ausstirbt.“

Der grofse Dichter aber, dessen Geist die ganze Menschheit umfasse, könne selten auf so allgemeinen Beifall der Zeitgenossen rechnen, wie derjenige, der sich damit begnüge,

---

[1]) Die erstere Angabe beruht wohl auf einem Irrtum. Dalberg verhielt sich Schillers Wallenstein gegenüber durchaus ablehnend. Erst nach seinem Abgang kam Wallenstein im Winter 1807/8 in Mannheim zur Aufführung. Vgl. die Ausführungen über Vogels Bearbeitung S. 42, Anm. Über die angebliche Aufführung eines einteiligen Wallenstein durch die Sekondasche Gesellschaft, die damals abwechselnd in Leipzig und Dresden spielte, ist mir nichts bekannt. Die betreffende Bearbeitung scheint Manuskript geblieben und als solches verloren gegangen zu sein.

seinen Werken die Tendenz zu geben, die mit dem Charakter seiner Zeit übereinstimme. Eine Betrachtung der zeitgenössischen dramatischen Litteratur nach dieser Seite veranlafst den Verfasser zu einigen wuchtigen Ausfällen gegen das Ritterdrama und vor allem gegen das in Wien grassierende Zauber- und Feenmärchen[1]). Von Wiederholungen entwöhne man sich immer mehr, und nur die Neuheit pflege das Publikum noch zu reizen. Wo in aller Welt solle man aber stets neue geniefsbare Stücke auftreiben. Eine völlige Dürre auf dramatischem Gebiete sei in Bälde zu erwarten. „Nur Kotzebue und Iffland leuchten noch wie das Zwillingsgestirn am dramatischen Horizont und liefern von Zeit zu Zeit die bedeutenderen Beiträge für die verwaiste Bühne.“ Trotzdem wird die Bedeutung Kotzebues nicht allzu hoch angeschlagen: er gehe mit dem sentimentalen Geschmack seines Zeitalters brüderlich Hand in Hand und schreibe lediglich für seine Zeitgenossen, die er unterhalten und belustigen wolle, gleichviel wie. Sehr bedauerlich sei es, dafs er den erprobten Weg verlasse, nachdem Schillers Wallenstein ihm die Idee gegeben zu haben scheine, historische Stoffe nach einem gröfseren Plane zu bearbeiten. Neben Kotzebue werden Iffland warme Lobsprüche gespendet. „Wer ist nicht durchdrungen von den wesentlichen Verdiensten, die dieser Maler der Natur, dieser Kenner des menschlichen Herzens um die Bühne hat? Mitten

---

[1]) Die Erwähnung von Henslers Donauweibchen, das ironisch als das „Kunstwerk aller Kunstwerke“ bezeichnet wird, veranlafst Fleischer zu einigen Bemerkungen, die für die Geschichte der dem Schauspieler zu teil werdenden Auszeichnungen nicht ohne Interesse sind: „Mit seinem Erscheinen [dem des Donauweibchens] sah man eine Menge Sonnen am theatralischen Horizont hervorgehn, die man vorher kaum als Nebelflecken bemerkt hatte. In Braunschweig trug die erste Darstellerin des Donauweibchens einen Preis davon, welchen die ersten vaterländischen Schauspieler, Ekhof, Borchers, Böck, Reinecke, Schröder u. a. mit allem Aufwande ihrer Kunst nicht hatten erringen können: öffentlich dankte man ihr in den dortigen Anzeigen. An manchem andern Orte, namentlich in Berlin, hat nun freilich dergleichen ebensowenig zu sagen als das Herausrufen; wo man aber seit Menschengedenken von solchen Gunstbezeigungen nichts wufste, da verdient das erste Beispiel wohl eine besondre Erwähnung. So war in Br. der erste Darsteller des Abällino der erste, welcher ein Bravo erhielt. Wie viele Helden verdanken doch ihr bifschen Ruhm dieser monströsen Rolle!“

unter den Klopffechtereien der Kämpenspiele, mitten unter den Harlekinaden der Zauberei stellte er seine prunklosen Gemälde auf und suchte emsig dem bessern Schauspiel ein, wenn gleich kleines, Publikum zu erhalten." Indes auch die Zeit seiner Erschöpfung sei bereits eingetreten. „Wenn wir nun aber diese beiden Männer einst nicht mehr haben, wenn den wandelbaren Geschmack auch selbst ihre besten Stücke nicht mehr befriedigen werden — wie denn dies Iffland schon jetzt erfahren mufs — was wird dann? Fangen doch schon in unsern Tagen die Direktionen an, Mangel an interessanten Schauspielen zu spüren, der schönen nicht einmal zu gedenken: die kommen aus der Mode, weil man sie nicht mag. Überhaupt scheint nur das Interessante die Tendenz der modernen Kunst zu sein [anno 1802!]."

Diese Rücksicht, der allgemein empfundene Mangel, das Bedürfnis, sei der erste Anlafs zu vorliegender Wallenstein-Bearbeitung gewesen, die ihren Zweck erfüllt habe, wenn sie dem Trauerspiel je zuweilen nur als Lückenbüfser einen Platz auf der Bühne einräume. Als einziges Verdienst will der Bearbeiter für sich beanspruchen, dafs er so wenig als möglich gethan habe. „Das Beispiel der Bearbeiter der andern Trauerspiele unsers Dichters hat mich nicht verführt, neue Scenen einzuflicken, dem Schauspieler aus meinem dummen Verstande bedeutsame Pantomimen vorzuschreiben [wie z. B. Plümicke in seiner Bearbeitung der „Räuber"], zum Frommen der Moral mit erbaulichen Umarmungen das Stück zu schliefsen. So wenig als möglich! Dies rief ich mir bei jeder kleinen, nach meinem Plane notwendigen Änderung zu: denn jede Änderung — das weifs ich — ist bei diesem Werke — Verschlimmerung."

Weiterhin schreibt der Bearbeiter: „Auch der Vers ist geblieben, wiewohl ich mir hie und da in den Erzählungen einen prosaischen Flufs erlaubt habe. Dagegen hab' ich mich nicht unterfangen, ihn, wo der Dichter einen höhern lyrischen Flug nimmt, in wässerige Prose aufzulösen, wie dies bei allen Bearbeitungen des Dom Carlos durchgehends der Fall ist. — Mit Fleifs sind die Verse nicht abgeteilt, damit die Darsteller keine Abteilung sehen, und damit der Souffleur nicht skan-

dieren möge. Dafs übrigens Wallenstein, Thekla, Terzky, Illo u. s. w. in mancher Hinsicht verlieren müssen, war unvermeidlich, wenn die beiden Trauerspiele in ein einziges zusammengedrängt werden sollten."

Mit der Bemerkung, sich über diese Punkte vielleicht ein andermal des näheren erklären zu wollen, schliefst das in vieler Beziehung sehr interessante, in der Hauptsache von einer erfreulichen Klarheit und Gesundheit des Urteils zeugende Vorwort des Bearbeiters.

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Zimmer bei Piccolomini in Pilsen.
Picc. I, Auftr. 3—5.

Beginnend mit Questenbergs Worten:

Sie ziehen Ihren Sohn doch ins Geheimnis? (Picc. 373.)

Alles Vorangehende gestrichen.

2) Saal beim Herzog von Friedland.
Picc. II, Auftr. 2—7 und Picc. III, Auftr. 1—6, 8.

Beginnend mit den Worten der Herzogin:

Und wär' es? Teurer Herzog, wär's an dem? (Picc. 687.)

Nach Schlufs des Kriegsrats gehen nach Wallensteins Worten:

Ich weifs
Den Mann von seinem Amt zu unterscheiden (Picc. 1296)

alle Anwesenden ab aufser Illo und Terzky. Es folgt unmittelbar, ohne Verwandlung, Picc. III, Auftr. 1 ff., schliefsend mit Theklas Worten:

Das Schicksal hat mir den gezeigt, dem ich
Mich opfern soll; ich will ihm freudig folgen. (Picc. 1838.)

II. Aufzug.

1) Zimmer in Piccolominis Wohnung. Es ist Nacht.
Picc. V, Auftr. 1, 3.

Auftr. 2, das Erscheinen des Kornetts, ist durch das Eintreffen eines Briefes ersetzt:

Picc. 2555 tritt der Kammerdiener ein:

Octavio. Was giebt es?
Kammerdiener. Ein Eilbote brachte diesen Brief.
Octavio. So früh! wer ist es?
Kammerdiener. Er kommt vom Grafen Gallas. [Ab.]

Max (nach einer Pause). Was ist es?
Octavio (nachdem er gelesen). Mein Sohn, wir haben ihn.
Max. Wen meinst du?
Octavio. Den Unterhändler! Sesina.
Max. Hast du —
Octavio. Im Böhmerwalde erwischte ihn Hauptmann Mohrbrand, vorgestern früh, als er nach Regensburg zum Schweden mit Depeschen unterwegs war, und die Depeschen hat der Generalleutnant sogleich mit dem Gefangnen nach Wien geschickt. Was nun, mein Sohn? (etc. Picc. 2597 ff.)

2) Zimmer in Wallensteins Wohnung.
Tod I, Auftr. 6, 7 und Tod II, Auftr. 1—3.

Beginnend mit dem Auftritt Terzkys und Illos, Tod 411. Alles Vorangehende gestrichen.

Nach Tod 642 ist der Übergang zu Tod II in folgender Weise hergestellt:

Wallenstein (zu Illo). Sprich mit Wrangel, und es sollen gleich drei Boten satteln.
Illo. Nun, gelobt sei Gott! (Eilt hinaus.)
Wallenstein (nachrufend). Ruf gleich den alten Piccolomini. — Es ist sein böser Geist und meiner. (etc. Tod 645.)

Nach Tod 654 geht der Text weiter:

Wallenstein. Du, Terzky, fertigst die Boten ab.
[Terzky und Gräfin ab. Octavio tritt ein.]
Wallenstein. Willkommen, Piccolomini, sogleich brich auf: denn jetzt glänzt uns der Stern des Glücks. Du übernimmst die spanischen Regimenter. (etc. Tod 668 ff.)

Schliefsend mit Wallensteins Worten:

Versiegelt hab' ich's und verbrieft, dafs er
Mein guter Engel ist, und nun kein Wort mehr! (Tod 947.)

3) Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Tod II, Auftr. 6, 7.

Beginnend mit Buttlers Worten:

Ich bin zu eurer Ordre, Generalleutnant. (Tod 1049.)

III. Aufzug.

1) Zimmer bei Friedland.
Tod III, Auftr. 4—12.

Beginnend mit Wallensteins Worten:

— Buttler, sagst du, hat sich nun erklärt? (Tod 1440.)

2) Saal bei Friedland.

Tod III, Auftr. 13 (auf 11 Verse zusammengestrichen!), dann unmittelbar anschliefsend, mit Auslassung von Auftr. 14—16, Auftr. 17—23.

IV. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.

Tod IV, Auftr. 2, 3, 5, 6.

Beginnend mit Buttlers Worten:

Der Herzog ein Verräter! O mein Gott! (Tod 2446.)

Schliefsend mit Buttlers Worten:

Ich gehe sogleich,
Die nötigen Befehle zu erteilen. (Tod 2754.)

2) Zimmer bei der Herzogin.

Tod IV, Auftr. 10—12, 14.

Beginnend mit einigen einleitenden Worten aus Auftr. 9.

Wallenstein. Warum willst du den Hauptmann sprechen, meine Tochter?

Thekla. Ich bin gefafster, wenn ich alles weifs (etc. Tod 2954—2965)

mit Auslassung der Zwischenrede der beiden Frauen.

Nach Tod 2965 tritt die Neubrunn ein mit den Worten: „Der schwedische Herr!“ etc. Tod 3000—3003, dann Auftr. 10 ff.

Schliefsend mit Theklas letzten Worten an die Mutter, Tod 3202.

V. Aufzug.

Saal.

Tod V, Auftr. 3, 4, 6—12.

Von Auftr. 5 sind nur die 4 letzten Verse 3676—3679 geblieben, die sich unmittelbar an den Schlufs des 4. Auftr., Tod 3596 anschliefsen. Seni, Deveroux und Macdonald sowie der sterbende Kammerdiener sind beseitigt, die Reden des ersteren in Auftr. 10 auf den Kammerdiener und Gordon übertragen.

Die Zusammenziehung ist, wie das Scenarium ergiebt, derart, dafs Akt I und II des neuen Stückes dem Inhalt der Piccolomini und den ersten beiden Akten von Wallensteins Tod, Akt III, IV und V den drei letzten Akten des Todes entsprechen. In jedem der beiden ersten Akte sind drei Akte

des Originals zusammengedrängt, im ersten Akt: Picc. I, II, III; im zweiten Akt: Picc. V, Tod I, II. Gänzlich weggefallen ist hier wie in den meisten der späteren Bearbeitungen: Wallensteins Lager und Picc. IV. Zur Ersparung einer Verwandlung sind Picc. II und III in nicht sehr glücklicher Weise im ersten Akt auf einen Schauplatz zusammengelegt; desgleichen im zweiten Akt Tod I und II, 1—3. Dadurch gewinnt der Bearbeiter den Vorteil, trotz der Zusammendrängung von 6 Akten des Originals in deren zwei der Bearbeitung, den Schauplatz in seinem ersten Akt nur einmal, in seinem zweiten nur zweimal verwandeln zu müssen. Die drei letzten Akte der Bearbeitung entsprechen in ihrer scenischen Anordnung genau den drei letzten Akten des Todes; nur ist im fünften Akt durch die Tilgung der Deveroux-Scene die Verwandlung beseitigt.

Von gröfseren Scenen sind in Fleischers Bearbeitung demnach gefallen: die exponierenden Scenen zwischen Illo, Buttler, Isolani, Octavio, Questenberg, Picc. I, 1, 2 und gröfstenteils 3; der Auftritt Senis mit den Bedienten, Picc. II, 1; Theklas Lied und Monolog, Picc. III, 7 und 9; das Bankett der Generale, Picc. IV; der Auftritt des Kornetts; Picc. V, 2; die einleitenden Scenen des Todes, Wallensteins grofser Monolog und die Unterredung mit Wrangel, Tod I, 1—5; der Auftritt Octavios mit dem Adjutanten und die Isolani-Scene, Tod II, 4, 5; die einleitenden Frauenscenen des dritten Aktes, Tod III, 1—3; der Auftritt der Pappenheimer Kürassiere, Tod III, 14—16; Buttlers Monolog, der Auftritt des Bürgermeisters von Eger, die Scene Illos und Terzkys, die Schlufsscene zwischen Buttler und Gordon, Tod IV, 1, 3 (zum Teil), 7, 8; der einleitende Auftritt vor dem Bericht des schwedischen Hauptmanns, Tod IV, 9; der Auftritt des Stallmeisters, Tod IV, 13; die Scene Buttlers mit den Hauptleuten, Tod V, 1, 2; die Seni-Scene, Tod V, 5.

Entsprechend diesen Strichen sind folgende Personen der Piccolomini und des Todes in Wegfall gekommen: Isolani, Tiefenbach, Don Maradas, Götz, Colalto, Seni, Kornett, Kellermeister, Bediente, Adjutant, Wrangel, Geraldin, Deveroux, Macdonald, Kürassiere, Bürgermeister, Rosenberg, Page.

Was die zahlreichen Striche im einzelnen betrifft, so wurden die 6518 Verse, welche die Piccolomini und Wallensteins Tod zusammen enthalten, auf ca. 2360 Verse reduziert; von den 2651 Versen der Piccolomini kamen etwa 1850, von 3867 des Todes etwa 2300 in Wegfall.

Trotz des grausamen Wütens des Rotstiftes, der den Inhalt der Piccolomini und des Todes auf ungefähr ein Dritteil ihres ursprünglichen Umfangs zusammenstrich, ist der Zusammenhang des Stückes überall leidlich aufrecht erhalten, wenn natürlicherweise auch die Farbenpracht des Gesamtbildes namentlich in der Exposition starke Einbufse erleiden mufste. Dabei ist es charakteristisch, dafs mit den einleitenden Scenen der Piccolomini, mit dem Bankett, und vor allem mit der Wrangel-Scene gerade diejenigen Teile der Dichtung gefallen sind, in denen wir die künstlerischen Höhepunkte des Werkes zu erblicken haben. Mit Isolani, mit dem Kellermeister, mit den Hauptleuten Deveroux und Macdonald sind diejenigen Figuren aus dem Stücke geschieden, in denen die Kunst objektiver realistischer Charakterisierung seltene Triumphe bei Schiller gefeiert hat. Mit konservativerem Sinne als den politischen und charakteristischen Teilen des Gedichtes ist der Bearbeiter offenbar den lyrischen Partien und dem Liebesgehalt des Stückes, der Max- und Thekla-Dichtung, gegenüber gestanden, die, abgesehen von den durch die Zusammenziehung durchgehends bedingten Strichen, im wesentlichen unangetastet geblieben ist. Dabei ist es befremdend, dafs gegenüber dem vielen Wichtigen, was dem Rotstift zum Opfer fallen mufste, manche völlig entbehrliche Scene stehen blieb, die selbst bei der Aufführung der Dichtung an zwei Abenden in der Regel fortzubleiben pflegt: so die beiden leicht entbehrlichen Auftritte, in denen die Herzogin den Abfall Friedlands erfährt, Tod III, 11 und 12; so das überflüssige Erscheinen der Herzogin bei Thekla nach deren letztem Monolog, Tod IV, 14. Die Vorliebe des Bearbeiters für die lyrisch-rhetorischen Elemente des Gedichtes giebt sich auch darin kund, dafs die mit dem Charakter des Friedländers wenig zu vereinenden, breiten lyrischen Ergüsse nach dem Tode des Freundes, Tod V, 3, völlig ungekürzt geblieben sind,

während die charakteristischen und politischen Elemente der Rolle, vor allem auch der gesamte mystisch-astrologische Teil, die bedenklichste Einbuſse erlitten haben.

Was die äuſsere Form betrifft, so hat der Bearbeiter, entsprechend der Angabe des Vorworts, den Vers im allgemeinen beibehalten, ihm aber „hie und da in den Erzählungen einen prosaischen Fluſs“ gegeben. Es geschieht dies durch kleine, unwesentliche Textänderungen; sehr häufig durch Ersetzung des apokopierten Wortes durch die volle Wortform, so:

Picc. 385. Schiller: Beschäftigt, wie ich seh'? Ich will nicht stören.
Fleischer: Beschäftigt, wie ich sehe? Ich will nicht stören.

Picc. 536. Schiller: Zum frohen Zug die Fahnen sich entfalten.
Fleischer: Zum frohen Zuge die Fahnen sich entfalten.

An andern Stellen wird die gebundene Rede durch Umsetzung der Worte, auch wohl durch kleine Auslassungen und Änderungen, dem „prosaischen Flusse“ angenähert.

Picc. 1779. Schiller: Die reichste Erbin in Europa zu beglücken
Mit seiner Hand.
Fleischer: Die reichste Erbin in Europa mit seiner Hand zu beglücken.

Picc. 2449. Schiller: Wie's uns die Stimme lehrt im Innersten.
Fleischer: Wie es uns die Stimme im Innersten lehrt.

Picc. 1009. Schiller: Er war mit niemand
Als dem Octavio.
Fleischer: Er war mit niemand als Octavio.

Ohne ersichtlichen Grund und unter Beibehaltung des jambischen Rhythmus wird der Ausdruck geändert und verflacht:

Tod 3193. Schiller: Er ist hinweg, ich finde dich gefaſster.
Fleischer: Wie ist dir? Bist du jetzt gefaſster?

Und in der darauffolgenden Antwort Theklas:

Tod 3194. Schiller: Ich bin es, Mutter — Lassen Sie mich jetzt
Bald schlafen gehen und die Neubrunn um mich sein.
Ich brauche Ruh.
Fleischer: O ja, ich bin es. Lassen Sie mich jetzt bald schlafen gehn, meine teure Mutter. Ich brauche Ruhe.

An einer Stelle hat der Bearbeiter, ohne den Rhythmus aufzugeben, einen leicht zu vermeidenden Hiatus beseitigt durch die Änderung:

Tod 2959. Schiller: Ich wurde überrascht von meinem Schrecken.
Fleischer: Ich ward von meinem Schrecken überrascht.

Zu eigentlichen Einfügungen liefs sich Fleischer nur an solchen Stellen verleiten, wo die Überbrückung einer ausgefallenen Scene, wie Picc. V, Auftr. 2 (vgl. oben S. 12), oder die Verbindung zweier auseinander liegender Scenen, wie Tod I, Auftr. 7 und Tod II, Auftr. 1 (vgl. S. 13), eine solche Zuthat aus der Feder des Bearbeiters zu erfordern schien.

Dafs der gesamte Text des Stückes, im Einklang mit dem Bestreben des Bearbeiters, denselben hie und da dem „prosaischen Flusse" anzunähern, ohne Abteilung der Verse geschrieben ist, verdient als charakteristisches Zeichen für die Schauspielkunst jener Tage bemerkt zu werden. Die gefürchtete Kontrebande der Verse sollte dem Schauspieler gewissermafsen unmerklich in die Hände geschmuggelt werden.

Das Personenverzeichnis des Fleischerschen Buches weist in der Schreibung der Namen folgende orthographische Eigentümlichkeiten auf: Oktavio, Pikolomini, Terzki, Tekla, Butler. Der Druck zeigt einige starke Nachlässigkeiten: im Personenverzeichnis lesen wir: Schwedischer Kaufmann, statt Hauptmann; der Brief an den Fürsten Piccolomini wird, statt von einem Kourier, von einem Kürassiar (so!) gebracht.

Der Autor dieser Bearbeitung, der Schauspieler und Schriftsteller Karl Friedrich Wilhelm Fleischer, ist nach Goedekes Angaben[1]) geboren am 12. Juni 1777 in Braunschweig. Er debütierte 1797 bei der sächsischen Hofschauspielergesellschaft in Leipzig, war 1802 in Königsberg, wirkte weiterhin von 1813 ab als Schauspieler und Regisseur in Riga, 1815 in Petersburg, 1818 in Braunschweig, von 1819 an wieder in Riga. Hier starb er am 27. Mai 1831 an der Cholera.

Fleischer scheint ein sehr strebsamer und vielseitig gebildeter Mann gewesen zu sein. Er hielt mehrfach Vorlesungen

[1]) Grundrifs, 2. Aufl., Bd. VII, 486 f. Vgl. auch Briefwechsel zwischen Schiller und Cotta, S. 457, Anm. 4, wo indes als Todesjahr Fleischers von Vollmer irrig 1838 angegeben ist. — Mit Bezugnahme auf die Bearbeitungen von Fleischer und Vogel schrieb Cotta an Schiller unter dem 11. Juni 1802: „Aus dem Mefskatalog ersehe ich erst, dafs zwei unverschämte Skribler den Wallenstein fürs Theater bearbeitet haben: das mag eine Arbeit sein!"

über Ästhetik und war unter seinem Namen und unter den Decknamen Artamos, Kreopola, Theoros an zahlreichen Zeitschriften als Mitarbeiter beteiligt. Er gab mit F. H. Carnier zusammen die Zeitschrift „Der Spiegel“ heraus (Königsberg 1810) und redigierte zuletzt die Rigaer Stadtblätter (1831). Neben vielen einzeln gedruckten Gelegenheitsgedichten hat Fleischer ein einaktiges Lustspiel „Domestikenstreiche“ (Prag 1829) verfaſst.

Ob Fleischers Wallenstein-Bearbeitung, auſser der auf dem Titelblatt erwähnten Erstaufführung zu Glogau vom 27. Dezember 1800, noch über andere Bühnen ging, ist mir nicht bekannt.

II.

Bearbeitung von Wilhelm Vogel.

Vogels Wallenstein-Bearbeitung ist gedruckt in Mannheim, bei Tobias Löffler, im Jahr 1802. Eine neue unveränderte Auflage erschien ebendaselbst 1805. Der Titel des Buches lautet in beiden Auflagen:

Wallenstein,
ein Trauerspiel in fünf Aufzügen
von
Friedrich Schiller.
Zur Aufführung eines Abends
für die Bühne bearbeitet.
[Ohne Nennung des Autors.]

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Octavios Zimmer zu Pilsen.

Picc. I, Auftr. 3—5.

Beginnend mit Questenbergs Worten:

Was hab ich hören müssen, Generalleutnaut! [so!] (Picc. 276.)

Nach Picc. 339 ist mit freier Benutzung von Picc. 31—33 vom Bearbeiter eingefügt:

Questenberg. Und Ihr verehrter Sohn, der wackre Max —
Octavio. Bald werden Sie ihn sehn. Aus Kärnthen führte er
Die Fürstin Friedland her und die Prinzessin;
Sie trafen diesen Mittag hier schon ein.
Questenberg. Sie ziehen ihn doch ins Geheimnis? (etc. Picc. 373 ff. bis zum Aktschlufs.)

2) Saal beim Herzog.

Picc. II, Auftr. 2—7.

Beginnend mit Wallensteins Worten:

Die Sonnen also scheinen uns nicht mehr. (Picc. 685.)

Mit Terzky tritt nach Picc. 774 gleichzeitig Illo ein; der Text springt von Picc. 808 sofort in Picc. 878 über, mit folgender Variante:

Wie nimmt sich Isolan? Colalto? Hast du dich
Des Deodat und Tiefenbach versichert?

Auf Picc. 909 folgt unmittelbar, mit Weglassung des meldenden Kammerdieners:

Wallenstein (zu Terzky). Jetzt führe sie mit Questenberg herein!
Terzky. Willst du, dafs alle Chefs zugegen seien? (etc. Picc. 1003 ff. bis zum Aktschlufs.)

An Stelle von Götz, Tiefenbach und Colalto sprechen am Schlufs drei ungenannte Generale.

II. Aufzug.

1) Ein Zimmer bei Terzky — es ist Abend — Lichter auf den Tischen.

Picc. III, Auftr. 1—9.

In Auftr. 2 folgt auf die Worte der Gräfin:

Es braucht hier keiner Vollmacht (Picc. 1392)

unmittelbar:

Terzky. Sorg nur, dafs du ihm
Den Kopf recht warm machst, was zu denken giebst — (etc. Picc. 1403)

mit Weglassung des wieder eintretenden Illo.

Nach Terzkys Abgang (Picc. 1412) folgen sodann die oben ausgelassenen Verse 1392—1401, umgewandelt in einen Monolog der Gräfin, beginnend:

Ohne Worte, Schwager!
Verstehn wir uns —

mit Auslassung von Picc. 1395—1397.

2) Octavios Zimmer.

Picc. V, Auftr. 1—3.

Beginnend mit Maxens Worten:

Bist du bös, Octavio? (so!) Weifs Gott. (Picc. 2667.)

III. Aufzug.

1) Saal bei Wallenstein.

Tod I, Auftr. 2, 3, Schlufs von 7 und Tod II, Auftr. 2, 3.

Der Akt beginnt mit einem aus 6 Zeilen bestehenden

Monolog Wallensteins, entnommen dem grofsen Monolog Tod I, Auftr. 4:

Und was ist dein Beginnen? Hast du dir's (Tod 192—196, 198).

Dann treten Terzky und Illo zusammen ein:

Terzky. Vernahmst du's schon? Er ist gefangen, ist (etc. Tod 40).

Von Tod 54 springt der Text sogleich in Tod 92 über.

Auf Tod 125 folgen die vorher ausgelassenen und an diese Stelle gesetzten Verse 117—120. Dann springt der Text mit Auslassung alles Folgenden in den Schlufs des Aktes über:

Wallenstein. Ruft mir den Wrangel! Und es sollen gleich (Tod 643 ff).

Die Worte „Frohlocke nicht!“ etc. ruft Wallenstein dem abgehenden Terzky nach; als er mit Tod 663 abgehen will, tritt Max ein:

Max. Mein General — (etc. Tod 685).

Auf Tod 890 folgt unmittelbar mit Auslassung der Traumerzählung Tod 946.

2) Bei Octavio.

Tod II, Auftr. 4—7.

IV. Aufzug.

Bei Wallenstein.

Tod III, Auftr. 2—10, 17—23, ohne Verwandlung.

Beginnend mit Theklas Worten:

O meine ahnungsvolle Seele — Jetzt (Tod 1344).

Von Tod 1661 springt der Text, unter Wegfall des Auftritts der Gräfin, in Tod 1681 über.

Auf Wallensteins Worte:

Jetzt facht' ich für mein Haupt und für mein Leben (Tod 1748)

folgt unmittelbar, unter Ausfall der beiden folgenden Frauenscenen, des Monologs Wallensteins und der Scene der Pappenheimer, der Auftritt der Herzogin:

O Albrecht! Was hast du gethan? (Tod 2010 etc. bis zum Aktschlufs.)

V. Aufzug.

1) Zu Eger. Ein Zimmer.

Tod IV, Auftr. 2—6, 9—14, ohne Verwandlung.

Beginnend mit Buttlers Worten:

Ihr habt den Brief erhalten, den ich Euch (Tod 2450).

Nach Tod 2452 geht der Text frei umgearbeitet nach 2445—2447, 2477—2480, 2492, 2493 in folgender Weise weiter:

Gordon. Allein verzeiht, kaum wag' ich es zu glauben!
Der Fürst Verräter an dem Kaiser?
Und ausgesprochen über ihn die Acht?
Buttler. Und aufgefordert jeder treue Diener,
Ihn lebend oder tot zu überliefern!
Gordon. Ein solcher Herr! mit so besondern Gaben!
O was ist Menschengröfse! Keiner möchte
Da feste stehen, mein' ich, wo er fiel. (etc. Tod 2493 ff.)

Das Gespräch Wallensteins mit dem Bürgermeister ist gestrichen; der erstere tritt mit den Worten ein:

Ein starkes Schiefsen war ja diesen Abend (Tod 2619).

Von Tod 2754 springt der Text sogleich, mit Auslassung von Auftritt 7, in Tod 2844, von 2845 in die Schlufsworte von Auftritt 8, Tod 2913 und 2914 über.

An den Abgang von Buttler und Gordon schliefst sich ohne Verwandlung der Auftritt von Thekla, Wallenstein, der Herzogin, Gräfin, Neubrunn, beginnend mit Tod 2939, mit folgender durch die veränderte Situation bedingten kleinen Variante:

Ich bin nicht krank. Ich habe Kraft zu gehn (statt „stehn").

Im folgenden ist die Gestalt des Stallmeisters gestrichen, und Auftritt 13 hat dafür folgenden Wortlaut erhalten:

Neubrunn. Ich sprach den Kavalier.
Thekla. Ja, will er
Die Pferde schaffen?
Neubrunn. Ja, er will sie schaffen.
Thekla. Und uns begleiten?
Neubrunn. Bis ans End' der Welt!
Thekla. Kann er uns aus der Festung bringen unentdeckt?
Neubrunn. Er sagt's.
Thekla. Wann gehen wir?
Neubrunn. In dieser Stunde noch!
Ach! da kommt Ihre Mutter, Fräulein! (etc. Tod 3192.)

2) Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt, die sich weit nach hinten verliert.
Tod V, Auftr. 3—12.

Die Worte Gordons am Anfang von Auftritt 4 spricht der Kammerdiener. Gordon tritt erst nach Tod 3541 auf und

übernimmt die Rolle des bei Vogel fehlenden Seni. Der Text springt von Tod 3541 unmittelbar in 3597 über, in folgender Variante:

Kommt da nicht Gordon? Und wie aufser sich?

Die folgenden Reden Senis spricht Gordon und in Tod 3636 der Kammerdiener. Daraus ergeben sich einige notwendige Striche und Textvarianten (Tod 3607: Du träumest, Freund! statt: Du träumst, Baptist! etc.).

Mit Tod 3665 geht Wallenstein ab. Die folgenden Reden Wallensteins 3666—3679 fehlen.

An Stelle von Deveroux und Macdonald treten zwei ungenannte Hellebardierer; ihre Reden spricht Buttler. Der Kammerdiener wird nicht niedergestofsen, sondern entflieht mit den Worten: „Gott im Himmel!"

In Auftritt 10 spricht an Stelle Senis der Kammerdiener.

Die beiden ersten Akte der Vogelschen Bearbeitung entsprechen, wie man sieht, dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem von Wallensteins Tod. Der Bankett-Akt der Piccolomini ist, wie bei Fleischer, so auch hier gefallen. Während von den übrigen neun Akten der beiden Stücke bei Fleischer deren sechs in den beiden ersten Akten der Bearbeitung zusammengezogen sind und die drei letzten Akte sich in Original und Bearbeitung decken, sind die neun Akte bei Vogel derart verteilt, dafs deren zwei jeweils zu einem Akt zusammengezogen sind, mit Ausnahme des vierten Aktes bei Vogel, der genau dem dritten des Todes im Original entspricht. Die Verteilung des Stoffes ist bei Vogel also gleichmäfsiger als bei Fleischer; der Inhalt der Piccolomini kommt hier mehr zu seinem Recht als dort, trotz der gewaltsamen und barbarischen Striche, die auch bei Vogel natürlicherweise das erste Stück erleiden mufs.[1]) Dagegen hat der Rot-

[1]) Am schlimmsten ist dabei die Scene des Kriegsrats, Picc. II, 7 weggekommen, wo die ganze einleitende Berichterstattung Questenbergs mit Wallensteins charakteristischen Zwischenbemerkungen und die folgenden Verhandlungen gestrichen sind, indem der Text von Wallensteins Worten „Den Eingang spart" Picc. 1021 unmittelbar in die Frage „Was ist's, das man von mir begehrt" Picc. 1184 (also mit Auslassung von 161 Versen!) überspringt.

stift in dem zweiten Stück bei Vogel noch energischer gehaust als bei Fleischer. Wie bei dem letzteren, so sind auch bei Vogel der erste Akt des Todes und die erste Hälfte des zweiten Aktes in unmittelbarer Folge auf einen Schauplatz zusammengelegt. Dabei ist der erste Akt des Todes bei Vogel allerdings auf ein Minimum zusammengeschrumpft; die Art der Zusammenziehung beider Akte ist bei Vogel ungleich glücklicher als bei Fleischer, wie denn die ganze Arbeit Vogels an dramaturgischem Geschick der Bearbeitung Fleischers sich überlegen zeigt. Zur Ersparung einer Verwandlung sind die beiden grofsen Scenen des dritten Aktes von Wallensteins Tod in glücklicher Weise auf einen Schauplatz zusammengelegt, aus demselben Grunde die Thekla-Scene im vierten Akt des Originals unmittelbar an die vorangehende Buttler- und Gordon-Scene herangerückt.

Wie bei Fleischer, so sind auch bei Vogel die folgenden Scenen in Wegfall gekommen: die einleitenden Scenen der Piccolomini I, 1 und 2; der Auftritt Senis, Picc. II, 1; das Bankett, Picc. IV; die Seni-Scene, Wallensteins Monolog (bis auf 6 Verse) und die Wrangel-Scene, Tod I, 1, 4, 5; ein Teil der Frauenscenen, Tod III, 1 und 2; der Auftritt der Pappenheimer, Tod III, 14—16; Buttlers Monolog, die Bürgermeister-Scene, der Auftritt Illos und Terzkys, Schlufsscene zwischen Buttler und Gordon, Tod IV, 1, 3 (zum Teil), 7, 8; die Scene von Deveroux und Macdonald, Tod V, 1.

Aufserdem sind bei Vogel noch folgende weitere Scenen gefallen: die Scene zwischen Wallenstein und Gräfin Terzky, Tod I, 7; das einleitende Gespräch Wallensteins mit Octavio, Tod II, 1; die Traumerzählung, Tod II, 3; die beiden kleinen Frauenscenen, Tod III, 11, 12; der Monolog „Du hast's erreicht, Octavio“, Tod III, 13.

Dagegen wurde bei Vogel gegenüber Fleischer beibehalten: die Scene zwischen Octavio und Questenberg, Picc. I, 3; Theklas Lied und Monolog, Picc. III, 7 und 9; der Auftritt des Kornetts, Picc. V, 2; Bruchstücke aus Tod I, 2—4; der Auftritt Octavios mit dem Adjutanten und die Isolani-Scene, Tod II, 4 und 5; die Frauenscenen, Tod III, 2 und 3; die einleitende Scene zum Auftritt des schwedischen Hauptmanns,

Tod IV, 9; die Scene des Stallmeisters, mutandis mutatis, Tod IV, 13.

Von den bei Fleischer weggefallenen Personen (vgl. S. 15) sind bei Vogel geblieben: Isolani, Kornett, Adjutant, Page. Alle übrigen dort genannten Personen fehlen auch bei Vogel.

Die 6518 Verse von Piccolomini und Wallensteins Tod sind bei Vogel in etwa 2340 Verse, also ungefähr dieselbe Zahl wie bei Fleischer, zusammengezogen.

Als Vorzug der Vogelschen Bearbeitung vor der von Fleischer ist in erster Linie die Beibehaltung Isolanis zu rühmen, wenngleich von dessen Scenen nur der grofse Auftritt mit Octavio gerettet wurde, während die übrigen Teile der Rolle mit den prächtigen Expositionsscenen und dem Bankett-Akt wie bei Fleischer dem Rotstift zum Opfer fielen. Um für die Isolani-Scene Raum zu gewinnen, mufste Vogel freilich an anderer Stelle kürzen, so vor allem im ersten Akt des Todes, der durch Tilgung der bei Fleischer erhaltenen Scene der Gräfin Terzky auf einen verschwindend kleinen Bruchteil zusammengedrängt ist. Trotz der erbarmungslosen Grausamkeit, womit der Rotstift hier wütete, ist ein gewisses Geschick in der Zusammenziehung dieser Scenen nicht zu verkennen. Es ist sogar hervorzuheben, dafs der Gang der Handlung durch diese Striche eine der dramatischen Spannung nicht ungünstige Belebung und Beschleunigung erfahren hat. Die in mancher Hinsicht anfechtbare Scene der Gräfin Terzky ist an sich sehr wohl zu entbehren, und der Umstand, dafs Wallenstein nicht durch die sophistische Beredsamkeit seiner Schwägerin, sondern durch Illo und Terzky, vor allem aber aus seinem eigenen Innern heraus zu dem entscheidenden Entschlufs gedrängt wird, darf vielleicht sogar als ein glücklicher Zug der Bearbeitung bezeichnet werden.

Im übrigen zeigt sich hinsichtlich der Striche auch bei Vogel die bezeichnende Tendenz, die Thekla-Handlung, die lyrischen Teile des Gedichtes möglichst zu schonen, auf Kosten der politischen und charakteristischen Bestandteile, die eine ihrem Verhältnis zum Ganzen und ihrer Bedeutung keineswegs entsprechende Verkürzung erleiden müssen. Ja, Vogel

geht hierin noch einen Schritt weiter als Fleischer. Während die Audienz-Scene Questenbergs entsetzlich verstümmelt und Wallensteins Traumerzählung beseitigt ist, wird von den Thekla-Scenen der Piccolomini weit mehr für die Aufführung gerettet als bei Fleischer, und im Tod wird von den einleitenden Frauenscenen des dritten Aktes, von dem entbehrlichen Auftritt, der dem Berichte des schwedischen Hauptmanns vorangeht, ferner den Auftritten, die Theklas Monolog folgen,[1]) wesentlich mehr beibehalten, als für das Verständnis notwendig wäre, und als es im Hinblick auf die Ökonomie des Ganzen zu entschuldigen ist.

Was die Sprache betrifft, so sind Schillers Verse bei Vogel, im Gegensatz zu Fleischer, auch äufserlich in der Kennzeichnung durch den Druck unverändert beibehalten.[2]) Die kleinen textlichen Einfügungen Vogels, die ihm zur Überbrückung ausgefallener Stellen notwendig schienen, wurden schon oben im Scenarium berührt. Sonstige kleine Textänderungen, deren Grund oder gar Notwendigkeit nicht immer ersichtlich ist, sind zu unwesentlich, als dafs es sich lohnte, sie summarisch zu verzeichnen. So wird beispielsweise ebensowenig geschmackvoll wie unnötig Tod 1093:

Befehlt Ihr sonst noch etwas, Generalleutnant?

---

[1]) Es ist bezeichnend, dafs Fleischer sowohl wie Vogel es für notwendig hielten, auf den Schlufsmonolog Theklas die beiden kleinen Auftritte Tod IV, 13, 14, wenigstens bruchstückweise, noch folgen zu lassen, während der Dichter selbst in einem Briefe sich ausdrücklich für die Weglassung jener beiden Auftritte auf der Bühne aussprach. Schiller schrieb unter dem 17. März 1799 an Goethe: „Ich will es auf Ihre Entscheidung ankommen lassen, ob der IV. Akt mit dem Monolog der Thekla schliefsen soll, welches mir das Liebste wäre, oder ob die völlige Auflösung dieser Episode noch die zwei kleinen Scenen, welche nachfolgen, notwendig macht“. Goethe erwiderte: „Mit dem Monolog der Prinzessin würde ich auf alle Fälle den Akt schliefsen. Wie sie fortkommt, bleibt immer der Phantasie überlassen“.

[2]) Nur sind bezeichnenderweise bei Beginn des Verses, da wo nicht zugleich ein neuer Satz beginnt, die Anfangslettern nicht, wie allgemein üblich, grofs, sondern klein gedruckt. Auch hierin zeigt sich offenbar die leise ausgesprochene Tendenz, dem lesenden Auge des Schauspielers den Vers möglichst zu verhüllen und ihn auf einen natürlichen Vortrag nach Sinn und Zusammenhang hinzulenken.

abgeändert in:

Habt Ihr noch sonst etwas mit mir zu reden?

Andere kleine Textänderungen erklären sich aus dem Bedürfnis, manche durch Striche unvollständig gewordene Verse entsprechend zu ergänzen etc. Dafs Picc. 500 in Maxens Worten:

O, lafs den Kaiser Friede machen, Vater!

die Erwähnung des Kaisers umgangen wird durch die Variante:

O! lafs es Frieden werden, Vater!

desgleichen dafs Picc. 561 die Worte „in Wien" weggelassen sind, würde auf eine für Mannheim kaum zu begreifende Rücksichtnahme auf österreichische Zensur schliefsen lassen, wenn nicht an anderer Stelle das „Haus Österreich" in seinem ungeschmälerten Recht gelassen wäre.

Willkürlich und eines ersichtlichen Grundes entbehrend erscheinen u. a. folgende kleine Textänderungen:

Picc. 796. Schiller: Sie hat ganz recht gesehn.
Vogel: Sie hat ganz recht gehört.
Picc. 1297. Schiller: Wo ist er, der uns unsern General —
Vogel: Wo ist er, der uns unsern Feldherrn —
Picc. 2557. Schiller: So früh am Tag! Wer ist's? Wo kommt er her?
Vogel: Um Mitternacht! Wer ist's? etc.

In den Worten Isolanis, Tod 984:

Es halten's hier noch viele mit dem Hof
Und meinen, dafs die Unterschrift von neulich,
Die abgestohlne, sie zu nichts verbinde

hat Vogel das „neulich" des zweiten Verses in „gestern" abgeändert. Es ist bezeichnend, dafs der Bearbeiter hier die allgemeine und ungenaue Zeitbestimmung „neulich" durch das genauere und chronologisch richtige „gestern" ersetzt hat. Die Chronologie des Wallenstein ergiebt, dafs die ganze Tragödie sich im Laufe von vier unmittelbar auf einander folgenden Tagen abspielt. Die Unterredung zwischen Octavio und Isolani fällt auf den zweiten Tag, den nächstfolgenden Tag nach dem Bankett-Abend. Isolani kann also unmöglich von der „Unterschrift von neulich" reden, man müfste denn eine mangelhafte Funktion seines Gedächtnisses infolge des vorangegangenen nächtlichen Trinkgelages bei ihm voraussetzen. Die Stelle scheint allerdings darauf zu deuten, dafs Schiller selbst sich der chronologischen Anordnung der Ereignisse in seiner Tra-

gödie nicht klar bewufst gewesen ist. Der Bearbeiter aber, der mit mathematischer Genauigkeit die zeitliche Folge der Geschehnisse prüfte, erkannte das Versehen und verbesserte es durch Einsetzen des chronologisch richtigen „gestern“.

Eine glückliche Änderung nahm Vogel im 2. Auftritt von Picc. III vor, wo er das lange und deshalb unnatürlich wirkende und schwer zu spielende Apart der Gräfin Picc. 1391 bis 1401 an dieser Stelle ausschaltete und in einen Monolog der Gräfin verwandelte, der dann einige Verse weiter unten, zwischen dem Abgang Terzkys und dem Auftritt Maxens Picc. 1412, seine Stelle fand. Das ist eine entschiedene Besserung, die einen guten Blick für das Theatralische verrät und allgemeine Einführung verdiente.

Als eine glückliche kleine Änderung ist endlich die folgende zu bezeichnen:

Tod 98—101 sind die Reden:

Wallenstein. Ein böser, böser Zufall — Freilich! Freilich!
Sesina weifs zu viel und wird nicht schweigen.
Terzky. Er ist ein böhmischer Rebell und Flüchtling,
Sein Hals ist ihm verwirkt; etc.

bei Vogel folgendermafsen verteilt:

Wallenstein. Ein böser, böser Zufall! — Freilich! Freilich!
Sesina weifs zu viel —
Terzky. und wird nicht schweigen.
Sein Hals ist ihm verwirkt; kann er sich retten
Auf deine Kosten, wird er Anstand nehmen?

Es ist keine Frage, dafs diese Stelle durch die Zuteilung der zweiten Hälfte von Vers 99 an Terzky, der dem Feldherrn in der Hitze des Wortwechsels in die Rede fällt, an Kraft und Leben gewinnt. —

Wilhelm Vogel, der ungenannte Autor dieser Wallenstein-Bearbeitung,[1]) wurde geboren am 24. September 1772 zu

[1]) Dafs der Anonymus in dem Mannheimer Schauspieler und späteren Schauspieldirektor Wilhelm Vogel zu erkennen ist, erhellt aus dem weiter unten (S. 32) citierten Briefe Körners an Schiller vom 31. Dezember 1802. — Vgl. über Vogel den Nekrolog im Berliner Theateralmanach 1844, S. 133 bis 141. Ferner: Goedeke, Grundrifs, 1. Aufl. Bd. III, S. 807 ff., wo die Litteratur über Vogel und das bibliographische Verzeichnis seiner Werke gegeben wird. Neue interessante Materialien wurden zu Tage gefördert in

Mannheim, studierte zuerst Medizin, wurde dann von Beck zur Bühne ausgebildet und trat nach verschiedenen auswärtigen Engagements in Hamburg, Haag und Düsseldorf am 1. Oktober 1794 in den Verband des Mannheimer Nationaltheaters. Hier erhielt er im Oktober 1800 wegen eines Disciplinarvergehens seine Entlassung. Seine während der folgenden Jahre mehrfach wiederholten Bemühungen um Rehabilitierung und Neuengagement schlugen fehl. Er begründete hierauf eine eigene Schauspielergesellschaft, mit der er 1803 von Strafsburg nach Karlsruhe kam. Hier wurde Vogel nach Erbauung des neuen Komödienhauses 1808 Direktor. Mit Begründung des Hoftheaters 1810 schied Vogel von Karlsruhe; nach langjährigen Kunstreisen in der Schweiz und am Rhein wurde er 1822 Generalsekretär des Theaters an der Wien. Hier blieb er bis zum Jahr 1834; dann führte er mehrere Jahre ein unstetes Wanderleben und starb in dürftigen Verhältnissen am 15. März 1843 in Wien.

Vogel war verheiratet mit der Schauspielerin und Sängerin Katharina Dupont[1]), die in gemeinsamer Thätigkeit mit ihm in Mannheim und Karlsruhe wirkte, später am Theater an der Wien engagiert war, dann getrennt von ihrem Gatten lebte, später nach Karlsruhe zurückkehrte und hier von 1842—1848 nochmals ein Engagement als dramatische Lehrerin und Schauspielerin fand.

Vogel, der als dramatischer Dichter eine sehr fruchtbare Thätigkeit entwickelte (er ist Verfasser von etwa 40 Theaterstücken), scheint ein begabter und kenntnisreicher Mensch gewesen zu sein, dessen Charakter indes, soweit wenigstens aus dem Aktenmaterial des Mannheimer Theaters zu schliefsen ist, zu mannigfachem Ärgernis Anlafs gab. „Vogel, das

---

dem I. Bande des verdienstlichen Buches von Dr. Friedrich Walter, Archiv und Bibliothek des Grofsherzoglichen Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1779—1839. 2 Bde., Leipzig, S. Hirzel, 1899. Ein im Besitze des Mannheimer Theaterarchivs befindliches, angebliches Manuskript der Vogelschen Wallenstein-Bearbeitung, auf das ich weiter unten noch ausführlicher zurückkomme, wird von Walter, Bd. II, S. 155, 156 inhaltlich wiedergegeben.

[1]) Dies ist der Name der Künstlerin, nicht Düpert, wie bei Walter I, S. 319 irrtümlicherweise angegeben wird.

räudigste Schaf, boshaft und aufwiegelnd", schrieb Beck über ihn unter dem 13. August 1797, und Dalberg bemerkte zu einem Berichte Becks über Vogel vom 9. Januar 1798: „Die äufserste gesetzliche Strenge bin ich fest entschlossen gegen diesen schändlichen Rebellen zu gebrauchen — können Sie das Untier inzwischen zahm machen und lenken, so thun Sie es, ohne doch sich und die Intendanz zu kompromittieren."[1])

Allerdings bleibt dabei zu berücksichtigen, dafs diese harten Äufserungen der Ausflufs starker momentaner Erregungen, wie sie in den hochgehenden Wogen des Theatertreibens nur allzu häufig sind, zu sein scheinen, nicht aber als objektive und ruhige sachliche Auslassungen betrachtet werden dürfen. Wenigstens steht damit im Widerspruch eine Äufserung Dalbergs vom 6. April 1798,[2]) wo er an Beck schreibt, im Hinblick auf dessen Weigerung, die Regie weiterhin zu führen: „Zum neuen Regisseur weifs ich besser niemand als Vogel, er hat Kopf, Charakter und Kenntnisse". Diese Äufserung Dalbergs scheint mir keineswegs, wie Walter glaubt,[3]) ironisch gemeint zu sein; vielmehr deutet der Zusammenhang mit ziemlicher Bestimmtheit darauf, dafs Dalberg allen Ernstes sich mit dem Gedanken trug, im Falle von Becks Rücktritt sein Amt niederzulegen und Vogel als Nachfolger Becks in der obersten Regieführung vorzuschlagen.[4])

---

[1]) Vgl. Walter a. a. O. I, S. 228, Anm. 3.

[2]) Vgl. Walter I, S. 237.

[3]) a. a. O. I, S. 237, Anm.

[4]) Das städtische Archiv in Karlsruhe ist im Besitz eines handschriftlichen Tagebuches von Wilhelm Vogel, durch das mit einigen zeitlichen Unterbrechungen dessen Kunstreisen vom April 1811 bis zum Oktober 1817 belegt sind. Das Buch ist im wesentlichen nur ein in den ersten Jahren sehr pünktlich geführtes Verzeichnis der Einnahmen und Ausgaben sowie der gespielten Stücke, nebst kurzen Angaben über die Reiserouten, Wirtshäuser, Bekanntschaften etc. Die Einzeichnungen der letzten Jahre deuten auf eine gewisse Zerrüttung von Vogels finanziellen Verhältnissen. Litterarisch und künstlerisch ist der Inhalt des Tagebuches beinahe vollkommen belanglos. Unter dem 14. September 1815 findet sich eine erwähnenswerte Aufzeichnung über Efslair. Vogel schreibt: „Sept. 14. sah ich [in Nürnberg] Hr. Efslair als Nathan ohne das mindeste Zeichen teilnehmender Freude von seiten des Publikums auftreten. Er gab, unterstützt von seinem herrlichen Organ,

Vogels Wallenstein-Bearbeitung, deren Entstehen wohl in die Zeit nach der Entlassung Vogels aus dem Verband des Mannheimer Theaters, in die Jahre 1800—1802 zu setzen ist, wurde in dem letzteren Jahre zu Mannheim gedruckt und in dieser Form wohl den Bühnen zum Gebrauch angeboten. Ob und wo das Stück in dieser Gestalt zur Aufführung gelangte, vermag ich nicht anzugeben. Der Umstand, dafs drei Jahre nach Erscheinen des Buches eine zweite Auflage notwendig wurde, scheint, da ein grofser Absatz dieser Theaterausgabe für das Lesepublikum kaum wahrscheinlich ist, auf vielfache Benutzung des Buches von seiten der Theater zu deuten.

Zum Zweck der Aufführung des Wallenstein in Dresden wurde die Vogelsche Einrichtung einer Umarbeitung unterzogen, die durch Schillers Freund Christian Gottfried Körner veranlafst war. Körner schreibt hierüber an Schiller unter dem 31. Dezember 1802:

„Vielleicht wirst Du bald hören, dafs der Wallenstein in Dresden aufgeführt worden ist. Rackenitz[1]) gab mir neulich die Bearbeitung von Vogel, die in Mannheim gedruckt worden ist, worin beide Stücke in eins zusammengezogen sind. Er bat mich, ihm meine Gedanken zu sagen, ob das Stück, ohne sich zu sehr an Dir zu versündigen, in dieser Gestalt hier aufgeführt werden könnte. Ich las es unbefangen und versuchte es, mich in die Lage eines Dresdner Theaterdirecteurs zu versetzen, der gegen seine Verhältnisse nicht anstofsen, aber auch der guten Sache nicht zu viel vergeben wollte. Das Tyrannenbett, worein sich jedes Stück schmiegen mufs, um nicht über eine gewisse Zeit zu dauern, gehört freilich auch zu den Hauptwerkzeugen der hiesigen Direktion. Vogel hatte aber so unvernünftig abgekürzt, dafs ich es nicht dabei

---

manche Stelle, besonders die ganz ruhigen, vortrefflich. Oft war er zu deklamatorisch, oft zu pathetisch, was man dem Heldenspieler nachsehen mufs. Ein wesentlicher Fehler in seinem Vortrage erscheint mir, dafs er zu lange auf den Endsilben, besonders der Zeitwörter, zu verweilen pflegt".

[1]) Jos. Fr. Freiherr v. Rackenitz, damaliger Direktor der Dresdner Bühne.

lassen konnte. Den Wallenstein selbst mufs er für eine Nebenperson gehalten haben, weil er gerade einige seiner wichtigsten Scenen weggelassen hat. Ich habe mich also selbst darüber gemacht, Vogels Arbeit zum Grunde gelegt, die notwendigen Scenen, als den ersten Monolog von Wallenstein, die Scene zwischen ihm und Wrangel, die nachherige mit der Terzky, eingeschaltet, die Einrichtung der Akte geändert, so dafs es sechs Akte sind, und alles gestrichen, was gegen den Wiener Hof oder gegen andere Rücksichten verstofsen könnte. Mir war es nur darum zu thun, einige Scenen, die von besonderer theatralischer Wirkung sein müssen, hier aufgeführt zu sehen. Jetzt, da Dein Werk gedruckt ist, mufst Du Dir allerlei Gestalten gefallen lassen, in die man es nach jedem besonderen Behuf zu zwängen sucht. Rackenitz hat meine Arbeit dankbar angenommen und an die Behörde gegeben. Von dem weitern Erfolg weifs ich noch nichts. Die Hartwig[1]) erwähnte gestern nichts davon, und ich vermute also, dafs neue Schwierigkeiten eingetreten sind."

Beinahe ein volles Jahr verging, bis das geplante Unternehmen zur Ausführung kam. In der ersten Hälfte des November 1803 ging Wallenstein in Vogels Bearbeitung und mit Benutzung der Körnerschen Änderungen zu Dresden erstmals in Scene. Körner schreibt hierüber an Schiller unter dem 13. November 1803:

„Der Extrakt aus den Piccolomini und Wallensteins Tod ist neulich hier gegeben worden. Man hatte auf meine Vorschläge gröfstenteils Rücksicht genommen, nur einen wichtigen Monolog von Wallenstein vermifste ich, den man vermutlich nur, um Zeit zu gewinnen, gestrichen hat. Opitz hätte ihn doch verdorben, so wie er mehreres verdarb. In der letzten Scene, die mir besonders lieb ist, war er unerträglich. Für das Selbstvertrauen und das Gefühl der Sicherheit in diesen Momenten hatte er keinen Sinn. Überhaupt hat er kein Talent für die Darstellung ruhiger Hoheit. Nur das Höchstleidenschaftliche gelingt ihm. So sprach er z. B. die Stelle gut:

[1]) Friederike Hartwig, geb. Werthen, Darstellerin der Thekla in Dresden.

Max, bleibe bei mir etc. Die Hartwig als Thekla hat mich im ganzen befriedigt. Ochsenheimer hat im Illo bei dieser Bearbeitung wenig zu thun. Sein Gesicht war sehr gut gewählt. Haffner war leidlich als Buttler. Schirmer spielte den Max besser, als er sprach. Er hat zuweilen Töne, die durchaus nicht ins Trauerspiel gehören. Unter den übrigen spielte der Kornett am besten, Christs Tochter. Christ als Octavio war nicht schlecht, es fehlte ihm nur manchmal an Gedächtnis."

Ein Buch dieser im November 1803 zu Dresden gespielten Vogel-Körnerschen Wallenstein-Fassung scheint sich in Dresden nicht erhalten zu haben. Wenigstens sind meine Anfragen darnach erfolglos geblieben.

Dagegen befindet sich das Körner-Museum zu Dresden im Besitze eines von Körners eigener Hand herrührenden skizzierten Scenariums des Wallenstein.[1]) Dieses auf $2^1/_2$ Seiten in Quart niedergeschriebene Scenarium enthält die Akteinteilung, die Bezeichnung der in jedem Akt enthaltenen Auftritte und der darin vorgenommenen Striche. Ich gebe im folgenden den Inhalt dieses Scenariums wörtlich wieder.

I. Aufzug.

Picc. I, Auftr. 3—5.

V. 280—286 bleibt weg.

Picc. II, Auftr. 2—7.

V. 796— 805
V. 915—1001
V. 1153—1183
V. 1266—1270 } bleiben weg.

II. Aufzug.

Picc. III, Auftr. 3—9.

Picc. V, Auftr. 1—3.

Tod I, Auftr. 1—7.

III. Aufzug.

Tod II, Auftr. 1—7.

---

[1]) Eine Abschrift davon wurde mir durch die Güte von Hofrat Dr. Emil Peschel in Dresden zur Verfügung gestellt.

IV. Aufzug.

Tod III, Auftr. 1—10, 17—23.

V. 1374—1409 }
V. 1535—1556 } bleiben weg.

V. Aufzug.

Tod IV, Auftr. 1, 3—6, 9—13.

VI. Aufzug.

Tod V, Auftr. 3—11, schliefsend mit V. 3799.
V. 3800—3867 bleibt weg.

In diesen Aufzeichnungen Körners ist uns offenbar das Scenarium erhalten, das er auf Grund des ihm vorliegenden Vogelschen Buches und zum Zweck einer Verbesserung des letzteren für die Dresdner Bühne niederschrieb. Die Abänderungen, die er vorschlug, bestanden darnach in erster Linie darin, dafs er die Akteinteilung änderte, indem er den fünften Akt Vogels in deren zwei (entsprechend dem vierten und fünften von Wallensteins Tod) zerlegte und dadurch das ganze Stück, statt in fünf, in sechs Akte gliederte. Den von Vogel bis auf einige kümmerliche Reste zusammengestrichenen ersten Akt des Todes wollte er unverkürzt in seine Rechte setzen und ihn in dieser Gestalt noch dem zweiten Akt des kombinierten Stückes einverleiben. Der dritte Akt des letzteren sollte dafür nur den zweiten Akt des Todes umfassen, unter Herstellung der von Vogel gestrichenen Stellen, also auch der Traumerzählung. Den grofsen Strich im dritten Akt des Todes (Auftr. 11—16) wollte auch Körner beibehalten wissen. Für das von ihm Eingelegte beabsichtigte Körner dagegen die ersten beiden Auftritte von Picc. III im Gegensatz zu Vogel preiszugeben. Auch im vierten Akt des Todes scheinen ihm andere Striche vorgeschwebt zu haben. Dafs der kaum zu entbehrende zweite Auftritt dieses Aktes fehlen soll, macht den Eindruck eines Versehens. Ebenso auffallend ist die von Körner beabsichtigte Tilgung der bedeutenden und für Schiller so charakteristischen Schlufsscene, umsomehr da Octavios an Buttler gerichtete Worte:

Die rasche
Vollstreckung an das Urteil anzuheften,
Ziemt nur dem unveränderlichen Gott

sich recht wenig zum Schlufs des ganzen Gedichtes eigneten.

Im grofsen und ganzen macht dies Scenarium den Eindruck einer nur flüchtigen und provisorischen Aufzeichnung, in der Körner in grofsen Zügen skizzierte, wie er sich eine verbesserte Zusammenziehung des Wallenstein auf Grund der ihm vorliegenden Vogelschen Bearbeitung dachte. Die in dem Scenarium vorgemerkten Striche im einzelnen stimmen nicht mit den Strichen Vogels überein. Sein Hauptaugenmerk scheint Körner, in Übereinstimmung mit der Äufserung des oben citierten Briefes vom 31. Dezember 1802, auf Wiederherstellung der von Vogel arg verstümmelten Wallenstein-Scenen aus den ersten beiden Akten des Todes gerichtet zu haben.

Indes wurden Körners Vorschläge für die Dresdner Aufführung des Stückes, gemäfs dem Briefe vom 13. November 1803, nur „gröfstenteils", also nicht durchweg, berücksichtigt.

Ein Exemplar dieser in Wirklichkeit zu Dresden gespielten Wallenstein-Bearbeitung scheint in einem Manuskript der Mannheimer Theaterbibliothek erhalten zu sein. Es handelt sich um das Manuskript 723, über das Walter a. a. O. Bd. II, S. 155 handelt. Walter bezeichnet dieses Wallenstein-Manuskript kurzweg als ein Exemplar der Vogelschen Bearbeitung, ohne auf die zahlreichen Abweichungen desselben von der Druckausgabe des Vogelschen Buches einzugehen. Wie ich mit ziemlicher Bestimmtheit vermute und es weiter unten wahrscheinlich zu machen versuchen werde, liegt in diesem Manuskript ein Exemplar der in Dresden gespielten, durch Körners Vorschläge veranlafsten Redaktion der Vogelschen Wallenstein-Bearbeitung vor.

Das Manuskript 723 umfafst 252 Quartseiten und führt den Titel: Wallenstein, ein Trauerspiel in sechs Aufzügen. Von Friedrich Schiller. Zur Aufführung eines Abends für die Bühne bearbeitet. 1802.

Der Name des Bearbeiters ist nicht genannt.

Das Manuskript unterscheidet sich nicht nur in der Akteinteilung, sondern auch in einigen andern Punkten sehr

wesentlich von dem Text des gedruckten Buches. Es bietet einen vollständigern Text als das letztere, indem es vor allem den ersten Akt des Todes mit Wallensteins Monolog, der Wrangel-Scene und der Unterredung mit Gräfin Terzky ziemlich unverändert in seine Rechte setzt. Diese Scenen schliefsen im Manuskript den Akt, ohne dafs sich wie im Buche die ersten Auftritte von Tod II unmittelbar anreihen. Die Akteinteilung ist in dem Manuskript die folgende. Der erste Akt umfafst wie in Vogels Buch den ersten und zweiten Akt der Piccolomini, der zweite dagegen blofs den dritten Akt der Piccolomini. Der dritte Akt des Manuskriptes bringt sodann den fünften Akt der Piccolomini und den ersten des Todes. Der letztere beginnt mit der Scene zwischen Wallenstein, Terzky und Illo in der Vogelschen Fassung (Anfang: Vernahmst du's schon? Er ist gefangen, ist etc.); nach Tod 120 springt der Text dann über in Wallensteins Worte:

> Ich will doch hören, was der Schwede mir
> Zu sagen hat. (Tod 132 ff.)

Es folgt Wallensteins grofser Monolog, die Wrangel-Scene und der Auftritt der Gräfin Terzky, mit entsprechenden Kürzungen, bis zum Aktschlufs. Der vierte Akt des Manuskriptes umfafst sodann den zweiten Akt des Todes, unter Wiederaufnahme der bei Vogel gestrichenen Traumerzählung, während der fünfte und sechste Akt, völlig entsprechend dem vierten und fünften bei Vogel, sich mit den drei letzten Akten von Wallensteins Tod decken.

Text und Striche im einzelnen stimmen in der Hauptsache überein und zeigen nur an einigen wenigen Stellen unwesentliche Abweichungen. Im allgemeinen ist im Manuskript etwas mehr gestrichen als in dem Buch; nur an einigen wenigen Stellen findet ein umgekehrtes Verhältnis statt. Von ganzen Scenen sind die entbehrlichen Auftritte nach Theklas Monolog IV, 13 und 14 im Manuskript im Gegensatz zu Vogels Buch getilgt. Dafür sind die bedeutsamen letzten Worte Wallensteins, Tod 3676 — 3679, die in der Druckausgabe fehlen, in dem Manuskript hergestellt.

An einigen Stellen zeigt das Manuskript den Wortlaut des Originals, wo bei Vogel Änderungen des Textes vorgenommen sind. So lesen wir im Manuskript Tod 1422:

Wohin? Der Vater kommt

an Stelle der unmotivierten Vogelschen Variante:

Wohin, da er gleich kommt?

Desgleichen im Manuskript Tod 2939:

Ich habe Kraft zu stehn

an Stelle der Vogelschen Änderung:

Ich habe Kraft zu gehn.

Im übrigen zeigt das Manuskript sämtliche Eigentümlichkeiten und Veränderungen des Vogelschen Textes, auch an denjenigen Stellen, wo zu einer Abänderung des Originals kein genügender Grund vorhanden war.

Darnach scheint die Annahme auf den ersten Blick nicht unmöglich zu sein, dafs in dem Manuskript 723 eine zweite Fassung der Vogelschen Bearbeitung vorliege. Wäre Vogel als der Autor dieser zweiten Fassung anzusehen, so würde dieselbe entweder eine der Druckausgabe von 1802 vorangegangene erste Fassung der Bearbeitung oder aber eine zweite, nachträgliche Umarbeitung dieser Druckausgabe darstellen. Das letztere ist ausgeschlossen; denn in diesem Fall hätte Vogel seine im Jahr 1802 an der Druckausgabe vorgenommenen Veränderungen der zweiten Auflage der letzteren vom Jahr 1805 wahrscheinlich einverleibt. Diese zweite Auflage aber stimmt wörtlich mit der ersten von 1802 überein.

Es bliebe also nur die andere Annahme, dafs die Fassung des Manuskriptes der Druckausgabe von 1802 vorangegangen wäre. Dies aber ist aus verschiedenen Gründen unwahrscheinlich. Die aus dem Jahr 1802 datierte Fassung des Manuskriptes hätte Vogel wohl nur dann noch in demselben Jahr zum Zwecke der Drucklegung umgearbeitet, wenn in diesem Jahr zu Mannheim eine Aufführung der Bearbeitung stattgefunden hätte, deren Erfahrungen ihm zu jener Umarbeitung Veranlassung gaben. Weiterhin ist es schwer ersichtlich, wie das Mannheimer Theater in den Besitz jener älteren handschriftlichen Fassung des Vogelschen Wallenstein gekommen sein sollte. Hätte Vogel, der dem Mannheimer

Theater damals längst nicht mehr angehörte, das Manuskript der Direktion zur eventuellen Aufführung eingereicht, so hätte er es, nachdem eine Annahme nicht erfolgte, zum Zweck der Umarbeitung für den Druck vom Theater zweifelsohne zurückverlangt.

Vor allem aber sprechen innere Gründe mit Entschiedenheit gegen die Annahme, dafs die Druckausgabe eine Umarbeitung und spätere Fassung des Manuskriptes darstellen sollte. Das Manuskript ist die bessere und pietätvollere Fassung, die von Schillers Text weit mehr enthält als die Druckausgabe. Nun wäre es allerdings denkbar, dafs die Erfahrungen irgend einer auswärtigen Aufführung den Bearbeiter veranlafst hätten, das überlange Stück für die Drucklegung energisch zu kürzen. Ganz und gar undenkbar aber ist es, dafs der Bearbeiter mit dieser Kürzungsprozedur bei den wichtigen und bedeutenden Wallenstein-Scenen von Tod I angefangen haben sollte, während er das Stück anderseits unnötig verlängerte durch Einlegung der völlig entbehrlichen und im Manuskript mit Recht weggelassenen Auftritte Tod IV, 13, 14. Ebenso unwahrscheinlich ist es, dafs der Bearbeiter Wallensteins letzte Worte, — 3½ Verse! — die er als hochbedeutsam im Manuskript mit Recht beibehalten hatte, in einer zweiten, verbesserten Fassung getilgt haben sollte.

Eine Vergleichung von Manuskript und Druckausgabe deutet vielmehr in allen Punkten mit voller Bestimmtheit darauf hin, dafs in dem Druck die erste Fassung zu erkennen ist, während in dem Manuskript eine Überarbeitung des Buches vorliegt. Dafs der Autor dieser Überarbeitung nicht in Vogel selbst gesucht werden kann, wurde oben gezeigt. Die Druckausgabe der Vogelschen Bearbeitung wurde vielmehr von fremder Hand überarbeitet. Da wir wissen, dafs in Dresden eine nach Körners Vorschlägen verbesserte Bearbeitung des Vogelschen Wallenstein gegeben wurde, so ist die Annahme ebenso naheliegend wie wahrscheinlich, dafs wir in dem Mannheimer Manuskript 723 ein Exemplar jener Dresdner Bearbeitung besitzen. Diese Annahme wird bestätigt durch die Übereinstimmung des Manuskriptes mit den Angaben des oben citierten Körnerschen Briefes vom 31. Dezember 1802 und mit den in dem besprochenen Wallenstein-Scenarium

niedergelegten Vorschlägen Körners. Auch die Angabe des Körnerschen Briefes vom 13. November 1803, daſs dessen Vorschläge bei der Dresdner Aufführung nur „gröſstenteils“ Berücksichtigung fanden, wird durch das Mannheimer Buch der Dresdner Bearbeitung bestätigt. Worauf Körner bei seinen Verbesserungsvorschlägen in erster Linie Gewicht gelegt hatte: die Wallenstein-Scenen der beiden ersten Akte des Todes wurden zum gröſsten Teil in den Vogelschen Text herübergenommen. Auch in der Sechsteilung des Stückes folgte man dem Beispiele Körners, gestaltete im übrigen aber die Einteilung der Akte selbständig und wesentlich abweichend von Körners Vorschlägen. Auch im übrigen blieben die letzteren ohne Einfluſs auf die Dresdner Bearbeitung des Vogelschen Wallenstein. Auffallend ist, daſs Körner in seinem mehrfach erwähnten Bericht über die Dresdner Aufführung einen „wichtigen Monolog von Wallenstein“ vermiſst. Es kann hierbei, da der groſse Monolog aus Tod I aufgenommen worden war, nur an Wallensteins Monolog im dritten Akt des Todes „Du hast's erreicht, Octavio“ gedacht werden. Diesen Monolog zu vermissen hatte aber Körner insofern keine Veranlassung, als er ihn, wenigstens nach dem Wortlaut des Scenariums, auch in seinen Vorschlägen gestrichen hatte.

Ich gebe im folgenden einen Überblick über Akteinteilung und scenische Anordnung des kombinierten Wallenstein in den drei hier in Betracht kommenden Fassungen:

1. Vogels Druckausgabe.		**2. Körners Verbesserungsvorschläge.**		**3. Die nach Körners Vorschlägen verbesserte Dresdner Bearbeitung** (Mannheimer Ms. 723).	
I. Akt	1) Picc. I	**I. Akt**	1) Picc. I	**I. Akt**	1) Picc. I
	2) Picc. II		2) Picc. II		2) Picc. II
II. Akt	1) Picc. III	**II. Akt**	1) Picc. III	**II. Akt**	Picc. III
	2) Picc. V		2) Picc. V	**III. Akt**	1) Picc. V
III. Akt	1) Tod I (Bruchst.)		3) Tod I		2) Tod I
	Tod II, 1—3	**III. Akt**	1) Tod II, 1—3	**IV. Akt**	1) Tod II, 1—3
	2) Tod II, 4—7		2) Tod II, 4—7		2) Tod II. 4—7
IV. Akt	Tod III	**IV. Akt**	Tod III	**V. Akt**	Tod III
V. Akt	1) Tod IV	**V. Akt**	Tod IV	**VI. Akt**	1) Tod IV
	2) Tod V, 3—12	**VI. Akt**	Tod V, 3—11		2) Tod V, 3—12

Der Annahme, dafs in dem Mannheimer Manuskript 723 die Dresdner Bearbeitung des Wallenstein vorliegt, scheint nur der eine Umstand zu widersprechen: dafs das Manuskript die Jahreszahl 1802 trägt, während die Körner-Vogelsche Bearbeitung erst im November 1803 erstmals über die Dresdner Bühne ging. Doch ist dieser scheinbare Widerspruch sehr leicht zu erklären.

Ich denke mir den Hergang der Sache so. Nachdem die durch Körner veranlafste Umarbeitung des Vogelschen Wallenstein im November 1803 mit Erfolg in Dresden gegeben worden war, entschlofs man sich auch in Mannheim zur Aufführung des Stückes in dieser neuen Form. Man liefs sich zu diesem Zweck — ein allgemein übliches Verfahren bei der damals bestehenden litterarischen Freibeuterei — das Buch der Dresdner Aufführung nach Mannheim verschreiben; hier wurde eine Kopie desselben hergestellt und zwar in der Weise, dafs die Körnerschen Einfügungen und Abänderungen in ein Exemplar der Vogelschen Druckausgabe eingetragen und eingeheftet wurden. Dies wird beglaubigt durch einen unter den Theaterrechnungen des Mannheimer Theaterarchivs erhaltenen Posten vom Dezember 1803: 96 Seiten Abänderung Wallensteins [1]). Nach diesem gedruckten und durch zahlreiche handschriftliche Einfügungen erweiterten Buche wurde alsdann ein zweites, wahrscheinlich für den Souffleur bestimmtes Buch angefertigt, in dem der leichteren Übersichtlichkeit wegen der gesamte Text geschrieben wurde. Der Schreiber dieses zweiten Buches nahm bei der Kopie des Titelblatts, auf dem nur die Aktzahl fünf in sechs verbessert worden war, auch die Jahreszahl 1802 aus seiner gedruckten Vorlage in das Manuskript herüber. Dieses zweite Buch ist das Mannheimer Manuskript 723. Die Vorlage desselben, das zum Teil gedruckte, zum Teil geschriebene Buch, scheint verloren gegangen zu sein.

Dafs in der That in jener Zeit eine Aufführung des Wallenstein in Mannheim geplant war, wird weiter bewiesen durch einen Posten der Theaterrechnungen vom März 1804:

---

[1]) Vgl. Walter a. a. O. II, S. 155, Anm.

Rollenausschreiben Wallensteins 7 fl. 30 Kr. (vgl. Walter a. a. O.). Diese Rollen wurden ohne Zweifel nach dem mittlerweile fertiggestellten Manuskript 723 herausgeschrieben, was auch mit der Chronologie der betr. Theaterrechnungen vollkommen übereinstimmt.

Warum die geplante Wallenstein-Aufführung nach der Körner-Vogelschen Bearbeitung in Mannheim nicht zustande kam, ist unbekannt.[1]) Genug, die Aufführung unterblieb, und Wallenstein kam erst in der Spielzeit 1807/8, und zwar nunmehr nach dem unveränderten Original, auf die Mannheimer Bühne: das Lager erstmals am 12. Juli 1807, die Piccolomini am 20. Dezember 1807, der Tod am 1. Januar 1808.

---

[1]) Dalberg, der Vorgänger des damaligen Intendanten Venningen, hatte dem Wallenstein ein auffallend geringes Interesse entgegengebracht und sich schon gegenüber mehrfachen Versuchen Becks, eine Aufführung des Werkes in Vorschlag zu bringen, sehr reserviert geäufsert. So schrieb er im Juli 1801: „Wenn man Schillers ganzen Wallenstein gelesen hat und der mannigfaltigen Situationen sich lebhaft noch erinnert, welche dies Werk dem Gedächtnis zurückläfst, kann man wohl mehr in diesem Schauspiel nicht wieder finden als eine unvollendete Darstellung des Helden und der Personen, welche um und mit ihm, sein Leben hindurch, weben und handeln. Dessenungeachtet läfst sich bestimmt nicht voraus angeben, ob und inwiefern es auf der Bühne, gut und fleifsig dargestellt, gefallen kann und wird. Ohne vorherigen Versuch möchte ich es nicht geradezu kaufen". (Walter I, S. 251.) Eine Aufführung des Wallenstein unter Dalberg kam nicht zustande. Venningen, der am 20. Juni 1803 an Dalbergs Stelle trat, scheint nach dem guten Erfolg der Dresdner Aufführung alsdann den Plan gefafst zu haben, das Stück nach der Dresdner Bearbeitung auch in Mannheim auf die Bühne zu bringen, ein Plan, der indessen aus unbekannten Gründen nicht zur Ausführung kam.

III.

Wiener Bearbeitung von 1814.

Das Buch dieser Wallenstein-Bearbeitung erschien im Druck zu Wien 1814, im Verlag von Joh. Bap. Wallishaufser. Der Titel lautet:

Wallenstein.
Ein
Trauerspiel in fünf Aufzügen.
Nach
Friedrich v. Schillers
dramatischen Gedicht, zur Darstellung eingerichtet.
Für die K. K. Hoftheater.
[Der Name des Autors ist nicht genannt.]

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Ein altgotischer Saal auf dem Rathause zu Pilsen, mit Fahnen und andern Kriegsgeräten dekoriert.

Picc. I, Auftr. 2—5. Picc. II, Auftr. 5, 6. Picc. III, Auftr. 1.

Beginnend:

Octavio. Noch mehr der Gäste werden Sie hier finden!
Es brauchte diesen thränenvollen Krieg. (etc. Picc. 83.)

An den Schlufs von Auftr. 5 reiht sich unmittelbar, ohne Verwandlung, Picc. II, Auftr. 5, 6. Nach dem Abgang Octavios und Questenbergs treten Wallenstein und Terzky auf; die Scene wird durch die folgenden, zum Teil Picc. 666, 667 und 685, 686 benutzenden, zum Teil von dem Bearbeiter herrührenden Verse eingeleitet:

Terzky. Was sprach die Herzogin? Sie war bei Hof?
Wie steht's mit unsern dort'gen Freunden?

Wallenstein. Sie wurde kalt empfangen, man verhüllte
Sich in ein lastend feierliches Schweigen,
Und alles schien sie sorgsam zu vermeiden.
Terzky. Die Sonnen also scheinen uns nicht mehr;
Fortan mufs eignes Feuer uns erleuchten.[1])
Wallenstein (in tiefem Nachdenken zu sich selbst).
Sie hat ganz recht gesehn — So ist's, und stimmt. (etc. Picc. 796.)

An den Schlufs von Auftr. 6 ist unmittelbar Picc. III, Auftr. 1 angehängt.

Auf Illos Schlufsworte:

Ich hab' ihn scharf bewacht. Er war mit niemand
Als dem Octavio (Picc. 1010)

folgt:

Wallenstein. Kommt zur Versammlung. [Ab.]
Terzky (Illo zurückhaltend).
Erst sagt mir, wie gedenkt Ihr's diesen Abend
Beim Gastmahl mit den Obersten zu machen? (etc. Picc. 1302.)

Nach Picc. 1334 fällt der Rest des Auftritts fort, und Terzky beschliefst die Scene mit den an diese Stelle verlegten Worten, Picc. 1327 und 1328:

Nun, mir ist alles lieb, geschieht nur was,
Und rücken wir nur einmal von der Stelle. [Beide ab.]

2) Saal.

Picc. II, Auftr. 7.

Die Sitzung des Kriegsrats.

An Stelle von Götz, Tiefenbach und Colalto sprechen am Schlufs drei ungenannte Obersten.

II. Aufzug.

1) [Ein Zimmer.] Ohne Dekorationsangabe, mit der blofsen Bühnenanweisung „Nacht“.

Picc. III, Auftr. 2—6, 9.

Beginnend mit Terzkys Worten:

Kommt sie? Ich halt' ihn länger nicht zurück. (Picc. 1384.)

Nach der folgenden Rede der Gräfin Picc. 1385 sind zur Überbrückung des ausfallenden Banketts, das hier als dieser

[1]) Diese Worte Wallensteins passen allerdings recht wenig in den Mund Terzkys.

Scene vorangehend gedacht ist, folgende Verse eingefügt (unter Benutzung der Verse 1956, 1957 aus Akt IV):

Gräfin. Doch sag' zuvor, wie ist's mit eurem Plane?
Gelang er? Merkte keiner die Verwechselung?
Terzky. 'S ging alles so, wie ich's gesagt. Glaub' mir,
War's nicht um diese Piccolomini,
Wir hätten den Betrug uns können sparen.
Gräfin. Es haben also alle unterschrieben?
Terzky. Bis auf den Max hat keiner es versagt.
Gräfin. Wie, er! Warum just er? Aus welchen Gründen?
Terzky. Weiſs ich's! den ganzen Abend saſs er stumm!
Und als die Reih' ihn traf, meint' er, es sei
Ein ernst Geschäft, drum wolle er's bis morgen
Verschieben; wie er denke, wisse jeder.
Gräfin. Nun, er ist uns gewiſs: ich nehm's auf mich,
Und morgen hast du seine Unterschrift.
Jetzt geh' und sag' ihm, daſs sie ihn erwartet.
Terzky. Ich geh', doch nimm dich wohl in acht, daſs du
Zu weit nicht gehst. [Ab.]
Gräfin. Errat' ich etwa nicht,
Warum die Tochter hergefordert worden (etc. Picc. 1393)

mit Umwandlung des Aparts in einen Monolog der Gräfin.

Nach Picc. 1401 schlieſst die Gräfin den Monolog mit den Worten:

Ich werde handeln.

Dann folgt Picc. III, Auftr. 3 ff.

Nach Schluſs von Auftr. 6 geht der Text, unter Wegfall von Theklas Lied, Auftr. 7, und des folgenden Auftr. 8, unter freier Benutzung der Verse 1768—1771, in folgender Weise weiter:

Gräfin. Ei, Nichte! Ihr solltet doch wohl nicht vergessen,
Wer Ihr seid, und wer Er ist; und Euch, dächt' ich,
Mit Eurer Person ein wenig teurer machen.
Noch kennt Ihr Eures Vaters Zwecke nicht;
Drum dürft Ihr keine eignen Wünsche hegen. [Ab.]

Folgt Theklas Monolog, Auftr. 9.

2) Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung. Es ist Nacht.
Picc. V, Auftr. 1 und 3.

Auftr. 2 mit dem Erscheinen des Kornetts ist getilgt und durch folgende vier Verse ersetzt:

Diener (mit einem Briefe). Ein Eilbot' bringt den Brief vom Grafen Gallas. [Ab.]

Octavio (nachdem er ihn gelesen).
O frohe Botschaft! — Der Sesin gefangen!
An sechs Pakete mit Graf Terzkys Wappen
Fand man bei ihm, doch keines von dem Fürsten.

Folgt Auftr. 3 bis zum Schlufs.

III. Aufzug.

1) Zimmer in Friedlands Palast.
Tod I, Auftr. 4—7. Tod II, Auftr. 1—3.

Der Akt beginnt mit Wallensteins Monolog, der unter freier Benutzung der Verse 98, 99, 101, 102, 105 folgende Einleitung erhalten hat.

Wallenstein (einen Brief in der Hand).
Ein böser Zufall — der Sesin gefangen?
Er weifs zu viel und wird gewifs nicht schweigen.
Sein Hals ist ihm verwirkt; kann er sich retten
Auf meine Kosten, wird er zaudern? — Ich seh's,
Nicht herzustellen mehr ist das Vertrauen. —
Wär's möglich? Könnt' ich nicht mehr, wie ich wollte? (etc. Tod 139.)

Nach den Schlufsworten des I. Aktes geht der Text in folgender Weise in II, 1 über:

Ein Diener. Der Generalleutnant —
Wallenstein. Ist er schon da?
Diener. Ich fand ihn auf dem Wege —
Wallenstein. Wohl! Er komme!
(Diener ab. Wallenstein giebt der Gräfin einen Wink, sich zu entfernen.)

Fünfter Auftritt.
Wallenstein, Octavio, bald darauf Max.

Wallenstein. Ich hab nach dir gesendet. Du sollst heut' reisen.
Du gehst von hier gerad' auf Frauenberg
Und übernimmst die span'schen Regimenter. (etc. Tod 668 bis zum Schlufs von II, 3.)

2) Zimmer in Octavios Wohnung.
Tod II, Auftr. 6 und 7.

Beginnend mit Tod 1071:
Octavio. Die Zeit ist teuer, lafst uns offen reden.

Nach Octavios Worten:
Noch treue Freunde leben hier dem Kaiser (Tod 1079)
sind an Stelle von Tod 1080 folgende beide Verse eingefügt:
Graf Isolan und andere Generale —
Vereinigt haben sie aufs neu' gehuldigt. (Folgt Tod 1081 ff.)

IV. Aufzug.

Saal bei der Herzogin.

Tod III, Auftr. 2—10, 17—23, ohne Verwandlung.

Beginn des Aktes:

Gräfin. Ich sag' Euch, Nichte, es gefällt mir nicht,
Dafs er sich grade itzt so still verhält. (etc. Tod 1291.)

An den Schlufs von Auftr. 10 reiht sich unmittelbar, unter Wegfall von Auftr. 11—16, der Auftritt der Herzogin, Auftr. 17.

V. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.

Tod IV, Auftr. 1—6, 8.

Auftr. 3 beginnt, unter Wegfall des Bürgermeisters, mit dem Auftritt Wallensteins:

Wallenstein. Habt Ihr es nicht gehört!
Ein starkes Schiefsen war ja diesen Abend. (etc. Tod 2619.)

An Auftr. 5 sind einige Verse aus dem getilgten Auftritt 9 angehängt, in der Weise, dafs nach Wallensteins und Terzkys gleichzeitiger Frage „Weifs sie's?“, Tod 2676, die Neubrunn fortfährt:

Das Gerücht
Von einer Schlacht erschreckte sie, worin
Der kaiserliche Oberst sei gefallen. (etc. Tod 2918.)

Wallensteins nächste Rede, Tod 2924, 2925, hat dann folgenden Wortlaut erhalten:

So unvorbereitet mufste dieser Schlag
Sie treffen! Armes Kind! — Eilt ihr zu helfen!

Die Neubrunn eilt ab; Wallenstein, Terzky und Illo folgen. Folgt Auftr. 6.

Nach Tod 2754 geht der Text, unter Ausfall von Auftr. 7, unmittelbar weiter:

Buttler. Indes sorgt für die Sicherheit der Festung;
Sind jene oben, schliefs' ich gleich die Burg. (etc. Tod 2840 ff.)

2) Zimmer der Herzogin.

Tod IV, Auftr. 10—12.

Beginnend mit den ersten Worten des schwedischen Hauptmanns, Tod 3004, schliefsend mit Theklas Monolog, Tod 3180.

3) Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt, die sich weit nach hinten verliert.
Tod V, Auftr. 3—12.

Seni fehlt. In Auftr. 5 ist der ganze erste Teil der Scene, Tod 3597—3623, gestrichen, in Auftr. 10 spricht Senis Reden ein Adjutant. An Stelle von Deveroux und Macdonald sind zwei ungenannte Offiziere getreten.

Vorliegende Bearbeitung ist, abgesehen von der bei Wallishaufser erschienenen Druckausgabe, auch in einem handschriftlichen Buch des Burgtheaterarchivs erhalten (Burgtheater Ms. 436 N). Dies Manuskript unterscheidet sich in der Hauptsache nur durch einige andere Striche von dem Wortlaut der Buchausgabe; und zwar in der Weise, dafs bald das Buch, bald die Handschrift den vollständigeren Text bietet. Die scenische Anordnung ist durchweg dieselbe. Nur von den beiden auf Theklas Monolog, Tod IV, 12, folgenden Auftritten, die im Buch gestrichen sind, ist der eine, das Gespräch zwischen Thekla und der Herzogin, IV, 14, in dem Manuskript beibehalten. Aufserdem sind einige durch die Zensur bedingten Wortänderungen im Buch in strengerem Sinne durchgeführt als im Manuskript.

Die Anordnung des Stoffes in dieser Wiener Bearbeitung (im folgenden kurzweg als W bezeichnet) ist im wesentlichen dieselbe wie bei Vogel: wie bei diesem, so entsprechen auch hier die beiden ersten Akte dem Inhalt der Piccolomini, mit Weglassung des Bankettaktes, die drei letzten dem Inhalt von Wallensteins Tod. Ebenfalls wie bei Vogel deckt sich in W der erste Akt mit Picc. I und II, der zweite mit Picc. III und V, der dritte mit Tod I und II, der vierte mit Tod III, der fünfte mit Tod IV und V. Auch darin folgt W der älteren Bearbeitung, dafs zum Zweck der Vermeidung unnötiger Verwandlungen Tod II, 1—3 ohne Wechsel des Schauplatzes an Tod I angereiht wird, dafs ferner die beiden Scenenreihen von Tod III, unter Weglassung der Auftritte 11—16, ohne Verwandlung aufeinander folgen. Dagegen hat W die gewaltsame, von Vogel vorgenommene Zu-

sammenlegung der Scenen im Hause des Bürgermeisters von Eger und der folgenden Thekla-Scenen auf einen Schauplatz beseitigt und die Ortsveränderung des Originals an dieser Stelle wieder hergestellt, so dafs der fünfte Akt hier, nicht wie bei Vogel eine, sondern zwei Verwandlungen aufweist.

Einige wesentliche Änderungen hat W dagegen in der scenischen Anordnung der beiden ersten Akte der Bearbeitung vorgenommen. Sie verlegt die Verwandlung des ersten Aktes, die naturgemäfs mit dem Akteinschnitt zwischen dem ersten und zweiten Akt der Piccolomini zusammenfallen müfste, an eine andere Stelle, indem sie an Picc. I, 5 ohne Wechsel des Schauplatzes den Auftritt Wallensteins mit Terzky, Picc. II, 5, und die folgenden Auftritte anreiht, zwischen Auftr. 6 und 7 sodann das an diese Stelle verlegte Gespräch Illos und Terzkys über die geplante Überlistung der Generale, Picc. III, 1, einschiebt, und nun erst den Schauplatz in einen andern Saal verwandelt für die den ersten Akt beschliefsende grofse Scene des Kriegsrats (II, 7). Diese Änderungen sind im ersten Grund dadurch veranlafst, dafs der Wiener Bearbeiter den Zeitpunkt des Banketts, entgegen dem Original, nicht hinter, sondern vor den dritten Akt der Piccolomini legte. Da das Bankett selbst in W, ebenso wie in den frühern Einrichtungen, gestrichen war, so hatte der zweite Akt der Bearbeitung den dritten und fünften Akt der Piccolomini zu umfassen. Von diesen beiden Akten schliefst der eine unmittelbar vor dem Bankett, während der andere unmittelbar nach demselben beginnt; dadurch, dafs beide Akte in der Wiener Bearbeitung, ebenso wie bei Vogel, unmittelbar aneinander rückten, nur durch eine Verwandlung voneinander getrennt, wurde die Phantasie des Zuschauers genötigt, zwischen beide Scenen einen gröfsern Zeitraum — den ganzen Verlauf des Banketts — zu legen. An diesem Mifsstand nahm der Wiener Bearbeiter ohne Zweifel Anstofs und suchte ihn dadurch zu beseitigen, dafs er dem Zeitraum des Banketts in den Zwischenakt zwischen den ersten und zweiten Akt der Bearbeitung, also vor den dritten Akt der Piccolomini verlegte. Die dem Bankett vorangehende Unterredung Illos mit Terzky mufste nun natürlich ihre Stelle im ersten Akt der Bearbeitung finden,

was nur durch die oben erwähnten scenischen Änderungen des Bearbeiters zu ermöglichen war.

Zu Beginn seines zweiten Aktes legte der Wiener Dramaturg alsdann eine neuverfaſste kleine Scene zwischen Terzky und der Gräfin ein, die den Zuschauer über die Vorgänge des ausgefallenen Bankettaktes unterrichten sollte. Durch diese Art der Anordnung wurde allerdings ein anderer Miſsstand geschaffen: daſs nämlich die Vorgänge von Picc. III, die Scenen zwischen Max und Thekla, der letztern Monolog etc., hinsichtlich der Glaubhaftigkeit der Situation sehr beeinträchtigt werden, indem sie statt vor dem Bankett, unmittelbar dahinter (oder noch während des Banketts: die Tafelmusik, die Theklas Monolog begleitet, ist geblieben!), also auf jeden Fall in später Nachtstunde spielen.[1])

Von dem einleitenden ersten Akt der Piccolomini ist in W zum Vorteil der Exposition wesentlich mehr beibehalten als in den ältern Bearbeitungen von Fleischer und Vogel. Während bei letzterem die zwei, bei Fleischer die drei ersten Auftritte des Aktes bis auf wenige Worte gestrichen sind, läſst W das Stück mit dem zweiten Auftritt, der charakteristischen Scene zwischen Octavio, Questenberg, Isolani, Buttler und Illo beginnen. Desgleichen setzt W den in den beiden frühern Bearbeitungen arg verstümmelten ersten Akt des Todes in seine Rechte, indem sie Wallensteins groſsen Monolog, die Wrangel-Scene und die Unterredung mit der Gräfin Terzky, wenn auch mit einigen starken Strichen versehen, dem Stück einverleibt. Dafür ist von dem Wiener Bearbeiter die von Vogel beibehaltene Isolani-Scene getilgt und die folgende Unterredung Octavios mit Buttler stark gekürzt.

---

[1]) Bei dieser Anordnung der Vorgänge konnte natürlich Gräfin Terzky den bei der Geliebten verweilenden Max nicht mit den Worten abrufen:

Mein Mann schickt her. Es sei die höchste Zeit.
Er soll zur Tafel — Trennt euch! (Picc. 1737.)

Anstatt dessen läſst der Bearbeiter die Gräfin, mit Beziehung auf die unmittelbar folgende Unterredung der beiden Piccolomini, zu Max sagen:

Ihr Vater schickt so eben her, er wünscht
Sie gleich zu sprechen — Trennt euch!

Es fehlen demgemäfs in W die folgenden Scenen: Picc. I, 1; Picc. II, 1—4; Picc. III, 7, 8; Picc. IV; Picc. V, 2; Tod I, 1—3; Tod II, 4, 5; Tod III, 1 und 11—16; Tod IV, 7, 9, 13, 14; Tod V, 1, 2.

Weggefallen sind die folgenden Personen: Tiefenbach, Maradas, Götz, Colalto, Seni, Kornett, Kellermeister, Bediente, Geraldin, Kürassiere, Bürgermeister, Rosenberg, Deveroux, Macdonald.

Im allgemeinen hat in der Wiener Einrichtung der Rotstift weniger verheerend gehaust als in den ältern Bearbeitungen von Fleischer und Vogel, so dafs das Stück hier einen stärkern Umfang behalten hat als in jenen beiden Fassungen. Durch die mehrfache Übereinstimmung in der Art der Zusammenziehung läfst sich die Wiener Bearbeitung am ersten mit der von Vogel vergleichen. Sie hat vor der letztern den entschiedenen Vorzug, dafs sie politisch bedeutsame Teile wie die einleitenden Scenen der Piccolomini, die Wrangel-Scene, ferner die für Wallensteins Charakterbild schwer entbehrliche Traumerzählung u. a. zum grofsen Teil beibehält, während sie anderseits die charakteristische Isolani-Scene von Wallensteins Tod preisgiebt. Im allgemeinen ist der lyrische, die Liebeshandlung betreffende Teil des Gedichtes in W, ebenso wie in den ältern Bearbeitungen, verhältnismäfsig wenig gekürzt, im Vergleich mit mancher bedauerlichen Einbufse, welche die politischen und charakteristischen Teile des Werkes erleiden mufsten.

In einer Beziehung allerdings, dem Verhältnis des Textes zu dem Wortlaut der Dichtung, steht die Wiener Bearbeitung wegen des Mangels an Pietät beträchtlich zurück hinter der Arbeit von Vogel. Ungemein zahlreich sind in W die Stellen, wo der Wortlaut des Originals in willkürlicher Weise umgestaltet und verändert ist. Der gröfste Teil dieser Änderungen ist freilich veranlafst durch die Wiener Zensurverhältnisse, worauf weiter unten noch zurückzukommen ist. Aber auch an vielen andern Stellen, wo keine durch den Druck der Zensur gegebene Veranlassung vorlag, ist Schillers Text in willkürlicher und meist gänzlich unnötiger Weise abgeändert. In vielen Fällen sind solche Änderungen veranlafst durch

das Bestreben, bei vorgenommenen Kürzungen das Ausgefallene zu ersetzen oder die hierdurch entstandenen Risse zu überbrücken. So lesen wir Picc. II statt der Worte „Sag' selbst" etc. Picc. 856—860:

Scheint's nicht,
Als wolltest du sie nur zum besten haben?

In der Scene des Kriegsrats sind die Verse 1031 bis 1064 in Questenbergs grofser Erzählung gestrichen und durch die folgenden, teils von Schiller, teils von dem Bearbeiter herrührenden Verse ersetzt:

Bei Nürnberg türmt sich nun das Kriegsgewitter
Unheilverkündend auf: es scheint, hier will
Das blutig grofse Kampfspiel sich entscheiden.
Und jener nie besiegte König wird
Geschlagen, und verliert da seinen Ruhm,
Bald drauf — in Lützens Ebenen, das Leben.

Im Tod ist an Stelle der Verse 1103—1130 der eine folgende Vers getreten:

Buttler. O hätt' ich diese Schwachheit nie begangen!

Ohne zwingenden Grund ist Picc. 1619

O, nimmer will ich seinen Glauben schelten

abgeändert in:

O, nie will ich den heitern Glauben schelten.

Eine eigentümliche und auf den ersten Blick sehr verblüffende Änderung ist die folgende. An Stelle der berühmten Verse, Tod 2161 ff.:

Es kann nicht sein, ich mag's und will's nicht glauben,
Dafs mich der Max verlassen kann

lesen wir in W die einfachen Worte:

Es ist unmöglich — kann nicht sein.

Zu dieser den hohen Flug des Schillerschen Pathos in eine nüchterne Alltagssprache herabziehenden Änderung wurde der Bearbeiter allem Anschein nach durch die an sich wohl begreifliche Empfindung geführt, dafs die schwungvolle und beinahe posierende Rhetorik der dichterischen Ausdrucksweise an dieser Stelle in den Mund des Friedländers wenig passen will. Dafs der Bearbeiter in der That von einer solchen Empfindung geleitet wurde, darauf scheinen auch die energischen Kürzungen an einer ganzen Reihe von Stellen zu deuten, wo Wallensteins Reden sich in ein die Charakteristik

des Helden stark gefährdendes redseliges und tendenzenreiches Pathos verlieren.[1]) Die Striche an diesen Stellen sind zum grofsen Teil als glücklich zu bezeichnen und kommen einer einheitlichen schauspielerischen Wiedergabe der Wallenstein-Rolle entschieden zu gute. So ist der Wiener Bearbeiter u. a. auch der erste, der in der dichterisch unvergleichlich schönen, aber mit dem Charakter des kalten und berechnenden Realpolitikers unvereinbaren Totenklage um den gefallenen Freund, Tod 3438—3455, einige starke Striche gewagt und vor allem die im Munde des Friedländers völlig unmögliche Sentenz:

Denn über alles Glück geht doch der Freund etc.

zugleich mit den neun vorangehenden Versen beseitigt hat.

Die Einfügungen einzelner Verse, die der Bearbeiter selbständig vornahm, um ausgefallene Scenen zu überbrücken oder eine Verwandlung zu vermeiden, wurden schon oben im Scenarium zum gröfsten Teil angeführt. Erwähnenswert ist ferner, dafs auch W, dem Beispiel Vogels folgend, das lange Apart der Gräfin Terzky, Picc. 1391 ff., in einen Monolog verwandelt.

Besondere Beachtung verdienen die zahlreichen, durch die eigentümlichen Wiener Zensur-Verhältnisse bedingten Textänderungen. Die Zensur hatte Schillers Wallenstein schon früher in Wien mannigfache Schwierigkeiten in den Weg gelegt.[2])

Als im Jahr 1800 ein Wiener Buchhändler sich mit dem Plan trug, neben der ziemlich teuern Cottaschen Ausgabe des Wallenstein (sie kostete 2 Gulden 25 Kreuzer), eine wohlfeilere Ausgabe für 1 Gulden ins Leben zu rufen, wandte sich die Polizei-Oberdirektion in einem Gutachten vom 20. September 1800 an die Polizeihofstelle, in dem sie ernstliche Bedenken gegen dies Unternehmen und das damit bezweckte Eindringen des Wallenstein in weitere Kreise des

---

[1]) So sind u. a. in der grofsen Scene zwischen Wallenstein und Max (Tod III, 18) die folgenden Verse in W gestrichen: 2074—2079, 2081—2130, 2158, 2166—2170, 2172, 2173, 2178—2180, 2182.

[2]) Vgl. hierüber: Schillers Wallenstein und die österreichische Zensur. Von August Fournier. Neue Freie Presse 1898. No. 12261.

Volkes geltend machte und betonte, „dafs eine allgemeine Verbreitung dieses Buches die öffentliche Meinung verderben und eine Menge Irrtümer und gefährliche Sätze, welche dem Verräter Wallenstein und seinen Anhängern in den Mund gelegt werden, unter die ungebildete Klasse von Menschen bringen könne". Insbesondere schien es der Behörde gefährlich, dafs viele Sätze des Wallenstein („Österreich will keinen Frieden" u. a.) auf die „Ereignisse der gegenwärtigen Zeit", d. h. auf das namentlich durch die Schlacht von Marengo veranlafste Drängen der öffentlichen Meinung nach Frieden, gedeutet werden könnten.

Indes blieben die Vorstellungen der Polizeidirektion erfolglos. Der Verkauf des Buches blieb erlaubt, und im Jahr 1802 fafste die Direktion des Burgtheaters sogar den Entschlufs, einer Aufführung des Werkes näher zu treten. Ein für die Prager Aufführung gestrichenes und verändertes Exemplar des Gedichtes, worin u. a. der Kapuziner des Lagers in einen Klausner verwandelt worden war, wurde dem Zensor Franz K. Hägelin vorgelegt. Dieser aber war nicht der Mann, um gegen den engherzig-reaktionären Geist, der damals die gesamten Verhältnisse und insbesondere die Zensur beherrschte, anzukämpfen, und erklärte sich in einem längern Gutachten gegen die Aufführung des Wallenstein, getreu den Grundsätzen, die er in seiner denkwürdigen Instruktion vom Jahr 1795 [1]) aufgestellt hatte, „dafs Stücke, welche Aufruhre, Empörungen, Konspirationen wider die Regenten oder andere rechtmäfsige Regierungen enthalten, diese Laster mögen am Ende gestraft werden oder nicht, derzeit nicht aufs Theater zu bringen seien".

Die Aufführung wurde nicht bewilligt, und Wallenstein blieb auf Jahre hinaus der Wiener Bühne fremd. Erst 1814 wurde die Aufführung des Gedichtes am Burgtheater durchgesetzt, nunmehr aber nicht, wie früher geplant, in der dreiteiligen Fassung des Originals, sondern in der die beiden letzten Teile zu einem Stück zusammenziehenden Bearbeitung

---

[1]) Vgl. Glossy, Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur. Grillparzer-Jahrbuch VII, S. 238 ff.

des Wiener Anonymus. Der Zensur aber mufsten auch hier mannigfache Zugeständnisse in Strichen und Abänderungen des Textes gemacht werden.

Die hierdurch bedingten Änderungen erstrecken sich in der Hauptsache auf zwei Kategorien; sie betreffen entweder die zahlreichen auf Kaiser, Wien, Österreich etc. bezüglichen Sätze oder aber solche Stellen, die der religiösen Zensur Anlafs zum Ärgernis gaben.

Was das erstere anbetrifft, so sind mit ängstlicher Sorgfalt sämtliche Stellen, in denen des Kaisers, des Wiener Hofes, des Hauses Österreich in einer irgendwie bedenklichen, d. h. für den Hof nicht unbedingt günstigen oder schmeichelhaften Weise Erwähnung geschieht, gestrichen oder demgemäfs abgeändert. Selbst die blofsen Worte Kaiser, Kaiserburg, Hof, kaiserliche Ordre etc. werden, wenn möglich, vermieden. Nur an solchen Stellen, die selbst dem loyalsten Gemüt keinen Grund des Anstofses geben konnten, ist die Erwähnung des Kaisers stehen geblieben. Mit welcher Ängstlichkeit hierbei verfahren wurde, mögen einige charakteristische Beispiele zeigen.

Picc. 116:

Damals erschienen Sie und Werdenberg
Vor unserm Herrn, mit Bitten in ihn stürmend
Und mit der kaiserlichen Ungnad drohend,
Wenn sich der Fürst des Jammers nicht erbarme.

Die Erwähnung „kaiserlicher Ungnad“ schien bedenklich, und an Stelle der beiden letzten Zeilen trat deshalb der Vers:

Damit er sich des Jammers doch erbarme.

Picc. 239:

Bis zu der Wache, die ihr Schilderhaus
Hat aufgerichtet vor der Kaiserburg.

Der letztere Vers erhielt die ungefährlichere Fassung:

Hat aufgerichtet hier vor dem Palaste.

Picc. 294:

Hier ist kein Kaiser mehr. Der Fürst ist Kaiser

wurde abgeändert in:

Hier ist der Fürst allein Herr und Gebieter.

In den Versen Picc. 309 ff.:

Er wird sich weigern, sag' ich Ihnen,
Der kaiserlichen Ordre zu gehorchen

wurde die drohende Unbotmäfsigkeit abgeschwächt durch die Änderung des zweiten Verses:

Der Ordre, die ich bringe, zu gehorchen.

Auch dafs das „Glück von Österreich“ sich wenden könne, schien ein respektwidriger Gedanke, und der betreffende Vers Picc. 396 wurde dahin abgeändert:

Nie wird das Glück verräterisch sich wenden.

In Questenbergs Worten, Picc. 1090:

Am Oderstrom vielleicht gewann man wieder,
Was an der Donau schimpflich ward verloren

erschien es ungehörig, dafs die kaiserliche Partei etwas „schimpflich“ verlieren könne; der Bearbeiter änderte:

Was an der Donau Ufern ward verloren.

Picc. 2422:

Es hat der Hof empfindlich ihn beleidigt

lautete in der Wiener Bearbeitung:

Er findet sich empfindlich, tief gekränkt.

Auch der berühmte

Dank vom Haus Östreich (Tod 1099)

mufste selbstverständlich fallen, und Buttler rief bitter lachend:

Dank! Spracht Ihr nicht so?

Tod 1230:

Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben

schien eine unstatthafte Einschränkung kaiserlicher Machtvollkommenheit und wurde deshalb abgeändert in den weniger bedenklichen Weisheitsspruch:

Das Herz kennt kein geschriebenes Gesetz.

In den Worten, Tod 2177 ff.:

Pflicht, gegen wen? Wer bist du?
Wenn ich am Kaiser unrecht handle, ist's
Mein Unrecht, nicht das deinige. Gehörst
Du dir? Bist du dein eigener Gebieter,
Stehst frei da in der Welt, wie ich, dafs du
Der Thäter deiner Thaten könntest sein?
Auf mich bist du gepflanzt, ich bin dein Kaiser,
Mir angehören, mir gehorchen, das
Ist deine Ehre, dein Naturgesetz

wurde die peinlich berührende Beziehung auf den Kaiser beseitigt durch Umformung der Verse zu folgendem Wortlaut:

Pflicht, gegen wen? Wer bist du?
Stehst du frei, bist du dein eigner Herr?
Auf mich bist du gepflanzt, ich zog dich grofs,
Mir angehören, etc.

Da auch die Erwähnung einer in Österreich existierenden Truppengattung unstatthaft schien, wurden „Banniers verfolgende Dragoner“, Tod 940, in „Banniers leicht berittne Scharen“ umgewandelt. —

Was die religiöse Zensur betrifft, so ist, entsprechend den Vorschriften der Hägelinschen Instruktion, alles gestrichen und abgeändert, was nur im entferntesten religiöse Dinge betrifft, vor allem sämtliche Reminiscenzen an die Glaubensspaltung, an die evangelische Lehre u. dgl., ferner alle dem religiösen Leben entstammenden Ausdrücke, deren Aussprache auf der Bühne als anstöfsig galt.

In Picc. 1267:

Und war der Mann nur sonsten brav und tüchtig,
Ich pflegte eben nicht nach seinem Stammbaum,
Nach seinem Katechismus viel zu fragen

erregte Wallensteins religiöse Duldung Anstofs, und er mufste deshalb statt der beiden letzten Verse sagen:

Nach seiner Herkunft pflegt' ich nicht zu fragen.

Das „Pfaffenmärchen“, Picc. 2320 und 2323, wurde in ein „Weibermärchen“ und in ein „blofses Märchen“ umgewandelt.

In der Wrangel-Scene, Tod 296, erhielten die Worte:

Er urteilt wie ein Schwed' und wie
Ein Protestant. Ihr Lutherischen fechtet
Für eure Bibel; euch ist's um die Sach';

die unverfängliche Fassung:

Er urteilt wie ein Schwed.' Ihr fechtet
Für euren Glauben und fürs Vaterland.

Tod 2297 mufste Max Piccolomini in seinem Wunsche:

Dafs jetzt
Ein Engel mir vom Himmel niederstiege

auf die Erwähnung des Himmels verzichten und dafür sagen:

O dafs ein Engel jetzt herniederstiege.

Tod 3733 wurde der Ausruf des sterbenden Kammerdieners „Jesus Maria!“ in „Herrgott im Himmel!“ umgeändert — sehr bezeichnend für die dominierende Stellung

der Jungfrau Maria über Gott Vater in der katholischen Kirchenlehre.[1])

Dafs Tod 2922 die Verse:

Zu spät vermifsten wir sie, eilten nach;
Ohnmächtig lag sie schon in seinen Armen

dahin abgeändert wurden:

Zu spät vermifsten wir sie, wollten nach,
Ohnmächtig brachte man sie auf ihr Zimmer

scheint ebenfalls durch die Rücksicht auf die Zensur veranlafst zu sein, nach deren moralischen Anschauungen es wohl als bedenklich galt, dafs die Prinzessin „in den Armen" des schwedischen Hauptmanns lag; eine Auffassung, die nicht befremden kann, wenn man sich erinnert, dafs es nach den Hägelinschen Instruktionen nicht zu dulden war, dafs „zwei verliebte Personen miteinander allein vom Theater abtreten".

Dafs dem Autor der Wiener Einrichtung die ältere Wallenstein-Bearbeitung von Vogel bekannt war, ist nach den mannigfachen Übereinstimmungen beider Einrichtungen in Anordnung des Stoffes und Art der Zusammenziehung mit ziemlicher Bestimmtheit anzunehmen. Durch die Wiederaufnahme einiger bedeutungsvollen, bei Vogel gestrichenen Teile des Originals hat die Wiener Bearbeitung jene ältere Einrichtung entschieden verbessert, während sie anderseits wegen der allzu willkürlichen, oft äufserst geschmacklosen, wenn auch durch die Wiener Zensurverhältnisse bis zu einem gewissen Mafs entschuldigten Art der Textbehandlung hinter der ältern Bearbeitung von Vogel beträchtlich zurücksteht.

Der Autor dieser Wiener Bearbeitung ist bis jetzt unbekannt. Seinen Namen nennt weder die Druckausgabe noch das handschriftliche Buch des Burgtheaterarchives.[2])

---

[1]) Hägelins Denkschrift von 1795 sagt: „Christliche Ausrufe, als: Jesus Maria, heiliger Anton, ihr lieben Heiligen etc. sind nicht zu gestatten". Dafs dagegen der Name Gottes an sich genannt werden durfte, ergiebt der Satz: „Es kommt öfters vor, dafs handelnde Personen sagen: Gott habe ihnen ein fühlbares Herz oder diese oder jene Neigung gegeben. Hierbei ist nur darauf zu sehen, dafs Gott nie auf eine entschiedene Art zum Urheber des Übels gemacht werde". (Vgl. Glossy a. a. O. S. 324, 325.)

[2]) Das Manuskript trägt auf dem Titelblatt allerdings den Vermerk: Für das k. k. Hoftheater C. Krüger, Regisseur. — Doch ist dies auf

Den einzigen Anhaltspunkt über die Person des Autors giebt der Theaterzettel der ersten Aufführung vom 1. April 1814, der den Vermerk trägt: Wallenstein. Ein Trauerspiel nach Friedrich von Schillers Piccolomini und Wallensteins Tod in die Kürze gezogen und für einen Abend eingerichtet von H. W . . . . r.

Meine Ermittlungen nach der Persönlichkeit dieses H. W—r sind bis jetzt völlig erfolglos geblieben[1]).

keinen Fall so aufzufassen, als ob in dem Schauspieler Carl Krüger (dem Burgtheaterverbande angehörig 1802—1828) der Autor der betreffenden Bearbeitung zu erkennen sei. Abgesehen von der Unwahrscheinlichkeit, dafs Krüger als Mitglied des Burgtheaters seine Autorschaft in dem Manuskript durch die auf seinen Namen in keiner Weise passende Abkürzung verleugnet und in der Buchausgabe sich in völlige Anonymität gehüllt haben sollte, scheint jener Vermerk „Für das k. k. Hoftheater“ sich überhaupt nicht auf die Autorschaft bezogen zu haben, sondern nur der gewissermafsen offizielle Vermerk des diensthuenden Regisseurs bezw. stellvertretenden Direktors gewesen zu sein, der das Stück in dieser Gestalt der Zensurbehörde zum Zweck der Bewilligung der Aufführung übergab. So tragen auch andere Burgtheatermanuskripte jener Zeit, z. B.: Die Tochter der Luft, eine mythische Tragödie in 5 Akten nach der Idee des Calderon von E. Raupach, ferner: List und Liebe, Lustspiel in 5 Aufzügen, nach Shakespeares Ende gut, alles gut frei bearbeitet von F. F. [= Fr. Förster] den Vermerk: Für das k. k. Hofburgtheater Schreyvogel, ohne dafs hier, wo die betreffenden Bearbeiter ausdrücklich vorher genannt sind, an eine Autorschaft Schreyvogels gedacht werden könnte.

[1]) Einer privatim mir mitgeteilten Vermutung Glossys, dafs sich als Autor jener Wallenstein-Bearbeitung hinter dem H. W—r des Theaterzettels der Wiener Schriftsteller und Journalist Friedrich Wähner verberge, vermag ich aus verschiedenen Gründen nicht beizustimmen. Zunächst ist Glossy zur Ermöglichung der Hypothese gezwungen, das auf den Vornamen Wähners nicht passende H. als „Herr“ zu lesen, was sehr wenig wahrscheinlich ist. Ebenso wenig glaubhaft erscheint die Autorschaft Wähners nach dem wenigen, was über Leben und Wirken dieses Schriftstellers bekannt ist (vgl. über ihn Wurzbachs biographisches Lexikon, Bd. LII, S. 62 ff.; ferner Costenobles Tagebücher, die sehr viele interessante Notizen über Wähner enthalten). Friedrich Wähner wurde geboren im letzten Decennium des 18. Jahrhunderts und starb nach dem 12. Januar 1837. Nachdem er in Dessau evangelischer Prediger gewesen war, gab er später in Wien philologische Unterrichtsstunden, debütierte als Schriftsteller erstmals 1819 in dem Taschenbuch „Aglaja“ mit dem Aufsatz „Cornelia, die Mutter der Gracchen“ und schrieb von 1820 ab im „Morgenblatt“ Kritiken über das Burgtheater, die wegen ihrer bissigen Schärfe sehr gefürchtet waren. Über sein

Die Besetzung der Hauptrollen bei der ersten Aufführung dieser Wallenstein-Bearbeitung im Jahr 1814 war die folgende: Wallenstein — Koberwein, Octavio — Krüger, Max — Korn Terzky — Heurteur, Herzogin — Mad. Lefèvre, Gräfin — Mad. Weifsenthurn, Thekla — Dem. Antonie Adamberger (Th. Körners ehemalige Braut), Illo — Reil, Isolani — Leifer, Buttler — Ochsenheimer, Questenberg — Schwarz, Wrangel — Klingmann.

In dieser Form wurde Wallenstein an der Hofburg bis zum 26. Dezember 1826 im ganzen 26 mal gespielt.[1]) Im folgenden Jahr wurde die bisherige Einrichtung alsdann verdrängt durch eine neue Bearbeitung von Joseph Schreyvogel, die am 29. September 1827 erstmals in Scene ging.

Wissen und seine geistige Bedeutung liegen anerkennende Zeugnisse vor; sein Charakter scheint unstet und zerfahren gewesen zu sein. Wähner verfafste zahlreiche Beiträge in verschiedenen Zeitschriften; eine selbständig erschienene Arbeit aus seiner Feder ist nicht bekannt. — Wähner müfste demgemäfs die Wallenstein-Bearbeitung von 1814 in einem relativ sehr jugendlichen Alter verfafst haben, zu einer Zeit, da er litterarisch noch gar nicht an die Öffentlichkeit getreten war. Es ist schwer abzusehen, was das Burgtheater veranlafst haben sollte, den Wallenstein nach der Bearbeitung eines jugendlichen homo ignotus aufzuführen, der überdies, wahrscheinlich Ausländer, erst seit ganz kurzer Zeit nach Wien gekommen war und damals in keinen nachweisbaren Beziehungen zum Theater stand.

[1]) Vgl. Wlassack, Chronik des k. k. Hofburgtheaters (Wien, Rosner 1876), S. 128 und 325.

IV.

Bearbeitung von Joseph Schreyvogel-West.

Schreyvogels Wallenstein-Einrichtung ist nicht im Druck erschienen, dagegen handschriftlich erhalten in dem Burgtheater-Manuskript No. 719 N. Der Titel lautet:

Wallenstein.
Trauerspiel in fünf Aufzügen von
F. Schiller.
Für das K. K. Hoftheater nächst der Burg
Schreyvogel.
m. p.
[von Schreyvogels Hand.]

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Ein grofser, festlich erleuchteter Saal.
Picc. IV, Auftr. 1—7.

2) Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Picc. V, Auftr. 1—3.

II. Aufzug.

Ein Zimmer, zu astrologischen Arbeiten eingerichtet.
Tod I, Auftr. 1—7.

III. Aufzug.

1) Ein Zimmer.
Tod II, Auftr. 1—3.

2) Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Tod II, Auftr. 4—7.

IV. Aufzug.

1) Saal bei der Herzogin von Friedland.
Tod III, Auftr. 1—10.

2) Ein grofser Saal beim Herzog von Friedland.
Tod III, Auftr. 13—23.

V. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.
Tod IV, Auftr. 1—6, 8.

Nach Schlufs von Auftr. 6 geht der Text, unter Ausfall von Auftr. 7, unmittelbar in die Worte über: O eilt nicht so! Erst sagt mir — (etc. Tod 2842, Auftr. 8).

2) Ein Zimmer bei der Herzogin.
Tod IV, Auftr. 9—14.

3) Ein Saal, aus dem man in eine weite Galerie gelangt.
Tod V, Auftr. 3—12.

Die Wallenstein-Einrichtung von Joseph Schreyvogel, genannt West, der von 1814 bis 1832 die Geschicke des Wiener Burgtheaters leitete, unterscheidet sich in der Anordnung des Stoffes sehr wesentlich von den bisher behandelten Bearbeitungen. Während in den letztern die Piccolomini und Wallensteins Tod ziemlich gleichmäfsig zu ihrem Recht kamen, indem die beiden ersten Akte des kombinierten Stückes in der Hauptsache dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem des Todes entsprachen, ist bei Schreyvogel das Verhältnis beider Stücke derart verändert, dafs den Piccolomini nur ein einziger Akt, dem Tod aber vier volle Akte der Bearbeitung zufallen. Im Gegensatz zu den frühern Bearbeitern giebt Schreyvogel die drei ersten Akte der Piccolomini völlig preis und verwertet statt dessen die beiden letzten, indem er das Stück mit dem in den bisherigen Zusammenziehungen gestrichenen Bankett eröffnet und darauf als zweite Scene den fünften Akt der Piccolomini folgen läfst. Dadurch erlangt der Bearbeiter den Vorteil, für Wallensteins Tod bedeutend an Raum zu gewinnen und diesem Stück vier ganze Akte schenken zu können. Diese vier Akte entsprechen ohne jede wesentliche Abweichung dem

Inhalt von Wallensteins Tod, indem nur die beiden letzten Akte des Originals in einen Akt der Bearbeitung zusammengezogen sind. Zum erstenmal finden wir in dieser Zusammenziehung den vollständigen ersten Akt des Todes verwertet, mit den in allen frühern Bearbeitungen fehlenden, einleitenden Seni-Scenen. Zum erstenmal ist ferner der dritte Akt des Todes mit dem Monolog „Du hast's erreicht, Octavio“ und der Scene der Pappenheimer Kürassiere unverkürzt geblieben. Nur die beiden auch bei den heutigen Aufführungen meist gestrichenen Frauenscenen III, 11 und 12 sind getilgt. Die Verwandlung des Originals in diesem Akt ist beibehalten. Im vierten Akt des Todes fehlt nur Auftr. 7, die Scene Illos und Terzkys, im fünften Akt Auftritt 1 und 2, die Scene Buttlers mit den Hauptleuten. Die Striche im einzelnen sind keineswegs sehr bedeutend und überschreiten kaum das Maſs dessen, was bei der Aufführung von Wallensteins Tod auf der heutigen Bühne wegzubleiben pflegt.

Es fehlen demgemäſs in Schreyvogels Wallenstein: Picc. I, II, III; Tod III, 11, 12; IV, 7; V, 1, 2. Von Personen sind fortgefallen: Questenberg, Geraldin, Deveroux und Macdonald.

Mit dem Text selbst ist Schreyvogel ungleich pietätvoller und feinfühliger verfahren als sein Vorgänger, der Verfasser der Wiener Bearbeitung von 1814. Änderungen des Textes oder Zusätze aus der Feder des Bearbeiters sind, abgesehen von den durch die Zensur bedingten Varianten, fast durchweg vermieden. Nur Tod 424 haben Wallensteins Worte durch einen kleinen Zusatz zum Zweck der Überbrückung der gestrichenen Verse 419—424 (halb) folgende Fassung erhalten:

> 's ist wider die Natur. Die Treue, sag' ich euch,
> Ist jedem Menschen wie der nächste Blutsfreund.

Tod 2607 sind Wallensteins an den Bürgermeister von Eger gerichtete Worte

> Behaltet's aber bei euch

ohne ersichtlichen Grund abgeändert in:

> Gedenkt des Worts, doch schweigt!

Was die Zensur betrifft, so sind für Schreyvogel die Verhältnisse im wesentlichen dieselben geblieben, wie sie es für seinen Vorgänger gewesen waren. Auch er sah sich genötigt,

alles abzuändern oder zu streichen, was für den Kaiser und den österreichischen Hof auch nur im entferntesten als nicht ganz schmeichelhaft gedeutet werden konnte, nur dafs er bei den hierdurch bedingten Veränderungen erheblich geschmackvoller und diskreter verfuhr als sein Vorgänger.

Dafs der Majestätsbrief dem Kaiser Rudolf „abgezwungen" wurde, erschien als kompromittierend für die Autorität des kaiserlichen Oberhauptes; die betreffenden Worte des Kellermeisters Picc. 2089 erhielten deshalb folgende Fassung:

Den böhm'schen Majestätsbrief zeigt sie an,
Den wir vom Kaiser Rudolf einst verlangt.

Da ferner die Behandlung, die Martinitz und Slawata im Prager Schlofs erfahren hatten, als kaiserlicher Räte wenig würdig erschien, mufsten dieselben, Picc. 2109, durch Tilgung der Worte „Des Kaisers Räte" ihre Zugehörigkeit zum Hofe verleugnen.

Tod 619 wurden Wallensteins Worte:

Es übte dieser Kaiser
Durch meinen Arm im Reiche Thaten aus

in die allgemeinere Fassung umgeändert:

Es wurden Thaten
Durch meinen Arm im Reiche ausgeübt.

Tod 2178 durfte Wallenstein anstatt:

Wenn ich am Kaiser unrecht handle

nur sagen:

Wenn ich hier unrecht handle. (etc. etc.)

In Wallensteins letzter, grofser Rede wurden die in W gestrichenen Verse 3666—3675 von Schreyvogel hergestellt, allerdings unter Wahrung der Vorsichtsmafsregel, dafs die Erwähnung des Kaisers vermieden wurde.

Statt:

Doch ich weifs es ja, warum
Du meinen Frieden wünschest mit dem Kaiser

sagte Wallenstein:

Doch ich weifs, was dich beängstigt.

Und in den Worten:

Heut magst du mich zum letztenmal entkleiden
Und dann zu deinem Kaiser übergehn

erhielt der letztere Vers die Fassung:

Und dann in deine Heimat ziehn.

Die revolutionäre Auslassung, Tod 1230:

Kein Kaiser hat dem Herzen vorzuschreiben

mufste auch Schreyvogel opfern; doch besafs er soviel Takt, den anrüchigen Vers einfach zu streichen, anstatt ihn durch eine so wenig geschmackvolle Neudichtung zu ersetzen, wie dies sein Vorgänger gethan. Im allgemeinen bewegte sich Schreyvogel, was die Rücksichten auf den Kaiser und das Haus Österreich betrifft, etwas freier als sein Vorgänger und fügte manche Stelle wieder ein, die der letztere gestrichen.

Die religiöse Zensur machte bei Schreyvogel namentlich in der Scene des Kellermeisters viele Striche notwendig. Alles, was auf den Krummstab, die Bischofsmützen, den Kelch etc. Bezug hatte, wurde natürlicherweise getilgt; der „Lutheraner", Picc. 2121, wurde in einen „Ketzer" umgewandelt. An Stelle der Kapuziner, die den Kornett, Picc. 2589, durchs Klosterpförtchen einliefsen, trat ein unbestimmtes:

Man liefs mich unbemerkt etc.

In der Wrangel-Scene wurden, wie früher, alle konfessionellen Anspielungen ausgemerzt; von dem sterbenden Kammerdiener mufste auch bei Schreyvogel an Stelle von „Jesus Maria" „Herr Gott im Himmel" angerufen werden.

Eine mildere Handhabung der Zensur machte sich an einer Stelle bemerkbar, Tod 2298, wo Max im Gegensatz zu früher den Wunsch nicht zu unterdrücken brauchte, dafs ihm ein Engel „vom Himmel" niedersteige.

Hinsichtlich der Striche im einzelnen folgt Schreyvogels Bearbeitung sehr vielfach dem Vorbilde der ältern Wiener Einrichtung, ohne dabei deren Willkürlichkeiten in der Behandlung des Textes zu adoptieren. Von dem ältern Bearbeiter übernimmt Schreyvogel die Zusammenziehung der Verse Tod 2287—2295 in folgende drei Zeilen:

Ihr Vater hat den schreienden Verrat
An uns begangen, uns in Schmach gestürzt;
Gutmachen müssen Sie, was er verbrochen.

Wallensteins Totenklage um den Freund erfährt bei Schreyvogel, der die gerechtfertigten Bedenken seines Vorgängers zu teilen schien, eine noch energischere Kürzung als in der Bearbeitung von 1814 (gestrichen: Tod 3445—3459).

Im Gegensatz dazu ist freilich der übrige Teil der Wallenstein-Rolle, und zwar gerade an solchen Stellen, wo die sentenzenreiche Breite der Diktion dringend Kürzung erheischt, von Schreyvogel sehr wenig beschnitten, weit weniger als in der frühern Einrichtung des Wiener Anonymus.

Schreyvogels Wallenstein-Einrichtung steht, wie schon oben bemerkt, in einem bewufsten Gegensatz zu den bis dahin versuchten zusammenziehenden Bearbeitungen des Gedichtes. Während die drei frühern Bearbeiter den ersten, zweiten, dritten und fünften Akt der Piccolomini, unter Opferung des für Verständnis und Zusammenhang der Handlung streng-genommen entbehrlichen Banketts, zu den beiden ersten Akten des kombinierten Stückes zusammenschweifsen, giebt Schreyvogel die drei ersten Akte der Piccolomini preis und rettet statt dessen das Gastmahl für die Aufführung.

Erblickt man das Ziel einer derartigen Zusammenziehung darin, aus den Piccolomini und Wallensteins Tod ein gemeinverständliches, alles Wesentliche in sich schliefsendes, die Gesamthandlung möglichst ökonomisch verteilendes Theaterstück zu gewinnen, so kann es wohl keinem Zweifel unterliegen, dafs die Verteilung des Stoffes bei den drei frühern Bearbeitern den Vorzug verdient vor der Anordnung Schreyvogels. Im ersten, zweiten, dritten und fünften Akt der Piccolomini sind alle diejenigen Momente enthalten, die für die Exposition der Handlung und für ihr Verständnis durch einen Uneingeweihten notwendig sind, während die Vorführung des Gastmahls auf der Bühne zur Not entbehrlich ist.

Wenn Schreyvogel dessenungeachtet sich entschlofs, die ersten Akte der Piccolomini preiszugeben und statt dessen dem in gewissem Sinn episodischen vierten Akt Raum zu gönnen, so that er dies ohne Zweifel deshalb, weil er in dem Bankettakt, und zwar mit vollem Recht, einen künstlerischen Höhepunkt des ganzen Gedichtes bewunderte, den er keinen doktrinären Erwägungen opfern zu dürfen glaubte. Indem der Bearbeiter durch die Aufnahme des unvergleichlichen Bankett-aktes der Aufführung des einteiligen Wallenstein eine Fülle von sinnlichem Leben und Farbenreichtum zuführte, glaubte er die Nachteile übersehen zu dürfen, die aus dieser Anordnung

für die künstlerische Ökonomie des Ganzen erwuchsen. Vor allem den einen Nachteil: dafs das Bankett an sich wenig geeignet ist, die Wallenstein-Tragödie zu eröffnen. Es versetzt mitten in die im Flufs befindliche Handlung hinein, während alle erklärenden und exponierenden Momente, für die politische Aktion sowohl wie für die im spätern Stück so breit hervortretende Liebesverwicklung, fehlen. Man denke sich einen naiven, mit der Wallenstein-Geschichte und Wallenstein-Dichtung völlig unbekannten Zuschauer, vor dessen Augen sich als einleitende Scene eines Theaterstückes der vierte Akt der Piccolomini entrollt — und man vergegenwärtige sich die Schwierigkeiten, die diesem Zuschauer eine nur oberflächliche Orientierung bereiten wird. Das von Schreyvogel kombinierte Stück war nach seiner ganzen Zusammensetzung nur für diejenigen bestimmt, bei denen die Kenntnis des Originals vorauszusetzen war; es war eine Bearbeitung für die Aristokraten der Bildung, die sich damit begnügte, die hervorragendsten Teile des Gedichtes den Kennern von Schillers Muse an einem Theaterabend vor Augen zu führen. Der Lösung der Aufgabe aber, die elf Akte des Schillerschen Werkes in ein gemeinverständliches, alles Wesentliche umfassendes und möglichst ökonomisch komponiertes Theaterstück zusammenzudrängen, waren die drei ältern Bearbeitungen wohl näher gekommen als die Einrichtung Schreyvogels.

Dafs die letztere auf die Lösung dieser Aufgabe keinen Anspruch erhob, geht auch daraus hervor, dafs Schreyvogel in Wallensteins Tod zum grofsen Teil aufserordentlich sparsam mit dem Rotstift umging, auch an solchen Stellen, wo er durch Tilgung minder wesentlicher Partien mit Leichtigkeit Raum schaffen konnte zur Aufnahme wichtigerer Teile aus den Piccolomini. So liefs er die an sich leicht entbehrlichen Frauenscenen aus dem Anfang des dritten Aktes in der Hauptsache ziemlich unverkürzt in ihrem Recht und verzichtete durch Aufnahme von Wallensteins Monolog und der Scene der Pappenheimer auf den von Vogel sowohl wie in der Wiener Bearbeitung gemachten Strich der Auftr. 11—16. Dieser Strich aber, der unter Beseitigung der Verwandlung, von Wallensteins Worten „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und

für mein Leben" unmittelbar zum Erscheinen der Herzogin, Auftr. 17, überleitet, hat für die Aufführung des Stückes viele unleugbare Vorteile für sich. Es ist unbestreitbar, dafs in der Mitte des dritten Aktes von Wallensteins Tod durch die beiden Frauenscenen 11 und 12, durch die darauffolgende Verwandlung, durch Wallensteins dichterisch sehr schönen, aber rein lyrischen, für Handlung und Charakteristik entbehrlichen Monolog, ja selbst durch die bedeutsame, aber für den Fortgang der Handlung keineswegs notwendige Scene der Kürassiere, eine störende Hemmung und Verschleppung in dem lebendigen dramatischen Gang dieses Aufzugs eintritt. Wird die Handlung dagegen, wie es bei Vogel und in der Wiener Bearbeitung geschieht, von dem Schlufs des zehnten Auftritts direkt zu dem Anfang des siebzehnten übergeleitet, so erhält die dramatische Entwicklung des Aktes, allerdings unter Opferung mancher eigenartigen dichterischen Schönheiten, eine entschiedene Förderung, die der theatralischen Wirkung sicherlich zu gute kommt.

Auch durch Tilgung oder wenigstens Verkürzung der leicht entbehrlichen und schwächlichen Familienscene, Tod IV, 9, und der völlig überflüssigen beiden Auftritte Tod IV, 13 und 14, ferner durch eine energische Beschneidung des überwuchernden rhetorischen Rankenwerkes in vielen Scenen und Reden des Todes, hätte der Bearbeiter leicht mehr Raum gewinnen können für die Aufnahme bedeutender politischer Partien aus den Piccolomini.

Kann Schreyvogels Bearbeitung somit keinen Anspruch darauf erheben, gleich den ältern Bearbeitungen, ein einigermafsen ökonomisch verkürztes Gesamtbild des ganzen Wallenstein zu bieten, so bedeutet sie doch wegen der ungleich pietätvollern und geschmackvollern Behandlung des Textes im einzelnen einen beträchtlichen Fortschritt gegenüber der bis dahin auf der Wiener Hofburg heimisch gewesenen Bearbeitung.

Auch Schreyvogels Wallenstein-Einrichtung legt Zeugnis ab von dem unermüdlichen Streben dieses Dramaturgen, dem Wiener Burgtheater die Werke der Klassiker in möglichst sorgsamer und pietätvoller Fassung zuzuführen, und bildet neben der ruhmvollen Aufführung des Götz von Berlichingen

nach der Ausgabe von 1773[1]) ein dauerndes Blatt im Kranz der künstlerischen Thaten dieses bedeutenden Bühnenleiters. —

Schreyvogels Einrichtung des Wallenstein ging erstmals in Scene am 29. September 1827. Die Rolle des Wallenstein spielte damals zum erstenmal Heinrich Anschütz. Dieser Künstler erzählt in seinen Erinnerungen[2]), es sei Schreyvogel nicht gelungen, „den Questenberg durchzubringen“, die Audienzscene sei „gegen den Katechismus der Zensur“ gewesen; infolgedessen habe der Dramaturg die Auskunft gewählt, das Stück mit dem vierten Akt der Piccolomini zu eröffnen. Diese Angabe beruht offenbar auf einem Irrtum, da Questenberg und die Audienzscene in der Bearbeitung von 1814 beibehalten, also auf der Wiener Bühne gestattet und seit Jahren in Übung waren.[3]) Weiter schreibt Anschütz im Hinblick auf Schreyvogels Bearbeitung: „Der Eingang mit dem Bankett und die grofse Scene zwischen den Piccolomini brachte grofse Lebendigkeit in die Exposition, die Gestalten des Octavio und Max gewannen durch die Vorstellung an einem Abend an Bedeutung.“

Nach Schreyvogels Einrichtung wurde das Stück im ganzen 31 mal, zuletzt am 17. Oktober 1847, gegeben. Dabei

---

[1]) Erstmals gegeben am 11. März 1830. Vgl. E. Kilian, Eine Bühnenbearbeitung des Götz von Berlichingen von Schreyvogel (Litzmanns Theatergeschichtliche Forschungen II, Hamburg und Leipzig, Vofs, 1891).

[2]) Heinrich Anschütz, Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken. Neue Ausgabe bei Ph. Reclam jr. S. 261.

[3]) Da die Bearbeitung von 1814 zuletzt am 26. Dezember 1826 gegeben wurde, Anschütz aber bereits seit 1821 dem Burgtheater angehörte, ist der Irrtum des letztern allerdings sehr auffallend. Dafs Questenberg bei den Aufführungen der Bearbeitung von 1814 keineswegs etwa gestrichen war, zeigt u. a. eine Stelle aus Costenobles Tagebüchern (Aus dem Burgtheater. 1818 bis 1837. Tagebuchblätter von Carl Ludwig Costenoble. 2 Bde. Wien 1889), vom 17. Oktober 1820 (Bd. I, S. 100): „Ich gab unter Todesangst den Questenberg, den ich für den erkrankten Ochsenheimer übernehmen mufste“. — In den spätern Wallenstein-Aufführungen nach Schreyvogels Bearbeitung, wo Questenberg fehlte, spielte Costenoble den Gordon. In seinen Tagebüchern finden sich über einige dieser Vorstellungen sehr charakteristische Notizen, die ebenso bezeichnend sind für die Selbsterkenntnis dieses feinsinnigen Künstlers wie für die schauspielerische Qualität der betreffenden Aufführungen. So schreibt Costenoble unter dem 24. Oktober 1830 (Bd. II,

ist bemerkenswert, dafs das Stück in der ältern Bearbeitung eine relativ bedeutendere Anzahl von Aufführungen erlebt hatte als in der spätern von Schreyvogel. Während die Einrichtung des letztern in zwanzig Jahren 31 mal zur Aufführung kam, hatte die Bearbeitung von 1814 im Verlauf von nur zwölf Jahren die Zahl von 26 Aufführungen erreicht. Als ungefähre Durchschnittszahl für die auf ein Jahr kommenden Wallenstein-Aufführungen ergiebt sich somit für die ältere Bearbeitung: 2; für Schreyvogels Einrichtung: $1^1/_2$.

Eine zeitgenössische Kritik in der „Wiener Zeitschrift für Kunst, Litteratur, Theater und Mode“ (vom 20. und 23. Oktober 1827) schrieb über Schreyvogels Bearbeitung u. a. das Folgende[1]): „Am 29. September wurde uns der Genufs zu teil, Schillers Wallenstein in einer neuen Bearbeitung für diese Bühne zu sehen. Die Unzulänglichkeit der frühern war lange

---

S. 29): „Wallenstein wurde vor einem kalten Publikum sehr langsam abgelagert. Julchen [= Julie Gley] als Thekla hatte noch den meisten Applaus. Ich war heute ein ungewisser greulicher Gordon; doch dehnte ich wenigstens nicht. Die Hruschka schreit schrecklich am Schlufs mit ihrem Gift im Leib· Heurteur ist ganz unsicher als Fürst Piccolomini. Wilhelmi ist auch nicht fest im Buttler. Kurz, es war eine Jammervorstellung. Und doch wollte Schreyvogel haben, das Publikum solle lebhaft sein, und schalt auf die Freibilletmänner, die nicht Stimmung machten“. Und unter dem 3. Februar 1833 (Bd. II, S. 140): „Wallenstein. Anschütz — ist ihm auch seine Gestalt zum Wallenstein nicht günstig — hat doch sonst alle Mittel für diese Rolle. Die Tonleiter seiner Stimme ist ebenso umfang- als metallreich und wohlklingend. Er kann donnern, ohne zu beleidigen, und haucht liebevolle Töne, die jedes Herz berühren und erweichen. Wilhelmi hat als Buttler den Geist der Rolle nicht erfafst. Wilhelmi, im gemeinen Leben mit dem stattlichen Kaputrock angethan, und Wilhelmi, als Buttler in der Uniform aus der Zeit des Dreifsigjährigen Krieges ist ein und derselbe. Von Haustners Octavio läfst sich gar nichts mehr sagen. Es ist nicht möglich, diese Rolle schlechter zu geben. In seiner Befangenheit trat er von einem Fufs auf den andern und wiegte den Körper in wahrhaft komischer Weise. Mein Gordon geriet mir in den ersten zwei Scenen wider alles Erwarten besser als jemals; in den letzten Auftritten aber reihte ich mich recht würdig den lieben Kollegen an. Mein letzter Ausruf: „Gott der Barmherzigkeit!“ [Tod 3759; also nicht eigentlich Gordons „letzte“ Rede!] war so elend, dafs Gott unmöglich Barmherzigkeit für mich haben könnte, wenn er mich nach dieser Leistung richten wollte!“

[1]) Vgl. Die Wallenstein-Trilogie und die Wiener Hoftheater. Statistisches. (Im Wiener Fremdenblatt 1898, No. 282.))

und oft gefühlt worden. Das Schauspiel beginnt in der neuen, verständigen und geistreichen Bearbeitung mit der Tafelscene. [Folgt eine Inhaltsangabe der Bearbeitung.] . . . . Leser, denen die frühere Bearbeitung noch im Gedächtnis ist, werden schon durch diese flüchtige Anzeige beurteilen können, wieviel durch diese neue Bearbeitung gewonnen wurde. Max und Thekla wurden zwar durch dieselbe etwas verkürzt, aber die Hauptsache, um die es sich handelt, des Friedländers Geist und Schicksal, tritt uns desto kräftiger entgegen, und auf diese Weise überwiegt der Gewinn den Verlust."

Die Beurteilung, die hier die Bearbeitung von 1814 im Vergleich zu der Einrichtung Schreyvogels erfährt, ist allerdings nicht ganz gerecht.[1]) Dafs Schreyvogel selbst über die Arbeit seines Vorgängers keineswegs völlig wegwerfend urteilte, ist wohl aus dem Umstand zu schliefsen, dafs er es erst dreizehn Jahre nach seinem Amtsantritt unternahm, sie durch eine neue Bearbeitung zu ersetzen.

Ob Schreyvogels Wallenstein-Bearbeitung auch den Weg auf andere Bühnen fand, vermag ich nicht anzugeben.[2]) Auf der Wiener Hofburg erhielt sich diese Fassung des Stückes

---

[1]) Noch weniger gerecht ist die vernichtende Kritik, die der ältern Einrichtung in einigen neuern Arbeiten zu teil wird; so u. a. in dem Feuilleton von Hugo Wittmann „Wiener Theater zur Zeit des Kongresses" (Neue Freie Presse 1898, No. 12325 ff.), wo die Bearbeitung von 1814 mit Prädikaten wie „himmelschreiend", „litterarisches Verbrechen", „Roheit" u. a. bedacht und das Verhältnis der beiden Wiener Einrichtungen, hinsichtlich ihres objektiven Wertes, zu Gunsten Schreyvogels in eine unrichtige Beleuchtung gerückt wird.

[2]) Nach einer Mitteilung von Anton E. Schönbach in dessen feinsinnigem Essay „Joseph Schreyvogel-West" (Wiener Abendpost vom 4. bis 8. März 1879, wieder abgedruckt in Schönbachs Gesammelten Aufsätzen zur neueren Litteratur, Graz 1900, S. 107—137) soll Wallenstein während der Vierzigerjahre auf dem deutschen Theater zu Prag, so oft der Wallenstein-Darsteller Rott auftrat, nach Schreyvogels Bearbeitung gegeben worden sein. Diese Nachricht, die nach Schönbachs Angabe einer mündlichen Mitteilung von Georg Schmid (†), einst Skriptor der Universitätsbibliothek in Graz, entstammt, ist jedoch mit Vorsicht aufzunehmen. Schönbach schreibt im Hinblick auf diesen angeblich Schreyvogelschen Wallenstein (a. a. O. S. 136): „Die Trilogie ward bei Schreyvogel zu zwei Stücken: Wallensteins Tod wurde belassen, das Lager jedoch mit den zwei letzten Akten der beiden Piccolomini zu einem den Abend füllenden Stück verschmolzen, die drei ersten

bis zum Jahr 1847. Erst das folgende Freiheitsjahr 1848 brachte den Wienern zum erstenmal den echten, ungekürzten Wallenstein.

An drei aufeinanderfolgenden Tagen, am 28., 29. und 30. September, gingen Wallensteins Lager (vorher wurde das einaktige Familiengemälde „Hausmütterchen“, nach dem Französischen von F. Heine gegeben!), die Piccolomini und Wallensteins Tod erstmals an der Wiener Hofburg in Scene.

---

fielen weg, und wahrscheinlich waren nur unentbehrliche Stellen daraus den Resten eingefügt worden“. Da diese überdies sehr unwahrscheinlich klingenden Angaben auf Schreyvogels Wallenstein-Bearbeitung durchaus nicht oder wenigstens nur zum kleinen Teile passen, so scheint die Nachricht von einer Aufführung der Schreyvogelschen Einrichtung in Prag auf einem Irrtum zu beruhen. Es kann sich, falls jene Angaben richtig sind, höchstens um eine teilweise Anlehnung an jene Bearbeitung gehandelt haben. Meine Nachforschung nach einem in Prag befindlichen, früher daselbst zur Aufführung gelangten Wallenstein-Buch sind erfolglos geblieben.

V.

Bearbeitung von Karl Immermann.

Immermanns Wallenstein-Einrichtung ist nicht im Druck erschienen, dagegen handschriftlich erhalten in dem Nachlaſs des Dichters. Darnach wurden von Fellner in dessen Buch „Geschichte einer deutschen Musterbühne“[1]) das Scenarium und die Striche der Bearbeitung veröffentlicht. Der Titel des Stückes lautet bei Immermann: Wallensteins Tod.

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Ein Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Picc. V, Auftr. 1—3.

2) Ein Zimmer, zu astrologischen Arbeiten eingerichtet.
Tod I, Auftr. 1—7.

II. Aufzug.

Zimmer in Piccolominis Wohnung.
Tod II, Auftr. 4—6.

Der Akt schlieſst mit Octavios Worten:

O, läge diese Stadt erst hinter mir!
So nah dem Hafen sollten wir noch scheitern? (Tod 1187.)

III. Aufzug.

Ein Zimmer.
Tod II, Auftr. 3. Tod III, Auftr. 5—10, 14—23.

Der Akt beginnt mit Illos Worten:

Ist's wahr, daſs du den Alten willst verschicken? (Tod 852 ff.)

---

1) a. a. O. S. 362 ff.

Nach Wallensteins Schlufsworten:

So weifs ich auch sein Wollen und sein Handeln (Tod 960)

tritt Neumann ein, und der Text geht in folgender Weise in Tod III, Auftr. 5 über:

Terzky. Neumann! Was ist ihm? Welches Bild des Schreckens,
Als hätt' er ein Gespenst gesehn! (Tod 1558)

mit Übertragung der Reden Terzkys auf Neumann.

Im folgenden Auftritt 6 tritt an Stelle Illos ein Offizier ein; der Anfang der Scene lautet:

Offizier. Hat dir der Neumann —
Neumann. Er weifs alles.
Offizier. Auch dafs Maradas, Esterhazy, Götz,
Colalto, Kaunitz dich verlassen? (etc. Tod 1568)

unter Wegfall der Reden der hier nicht anwesenden Frauen.

Folgt Tod III, Auftr. 7—10.

An Wallensteins Worte:

Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben (Tod 1748)

schliefst sich unmittelbar Auftr. 14, das Erscheinen Neumanns, der die Pappenheimer Kürassiere anmeldet.

IV. Aufzug.

1) In des Bürgermeisters Hause zu Eger.
Tod IV, Auftr. 3—6, 8.

Nach Schlufs von Auftritt 6 geht der Text unter Ausfall von Auftritt 7 unmittelbar in Tod 2842 über.

2) Ein Zimmer bei der Herzogin.
Tod IV, Auftr. 10—12.

V. Aufzug.

Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt.
Tod V, Auftr. 3—10.

Das Stück schliefst mit den Worten der Gräfin:

Es ist zu spät.
In wenig Augenblicken ist mein Schicksal
Erfüllt. (Tod 3865.)

In Immermanns Bearbeitung liegt, wie das Scenarium zeigt, eine Zusammenziehung der Piccolomini mit Wallensteins Tod im eigentlichen Sinn des Wortes nicht vor. In höherm Mafse noch als bei Schreyvogel wird hier darauf verzichtet,

dem Publikum ein Bild des dichterischen Gesamtwerkes vorzuführen. Es handelt sich hier in der That nur um eine Darbietung von Wallensteins Tod, dem als einleitende Scene der fünfte Akt der Piccolomini vorangesetzt ist.

Will man sich mit dem Gedanken einer alleinigen Vorführung von Wallensteins Tod befreunden, so ist zuzugeben, dafs das Verständnis dieses Stückes durch den ihm von Immermann gegebenen einleitenden Akkord, das Gespräch der beiden Piccolomini nach Schlufs des Banketts, für den mit der Gesamtdichtung nicht vertrauten Hörer in erheblichem Mafse gefördert wird. Die dem dritten Stück mangelnde Exposition wird durch die Aufnahme jener Scenen bis zu einem gewissen Mafs wenigstens ersetzt.

Abgesehen von dieser einen einleitenden Scene ist Immermanns Arbeit eine ausschliefsliche Einrichtung von Wallensteins Tod, die sich mit der Akteinteilung des Originals in der Hauptsache deckt, sich dagegen durch ihre Kürzungen und die Art ihrer scenischen Anordnung beträchtlich unterscheidet von der gemeinhin auf der Bühne gangbaren Fassung dieses Stückes und dadurch in mehrfacher Beziehung Interesse verdient.

Während der erste Akt des Immermannschen Stückes, abgesehen von der einleitenden Scene der beiden Piccolomini, genau dem ersten Akt des Todes entspricht, beschränkt Immermann seinen zweiten Akt, unter Preisgabe der denselben im Original einleitenden Wallenstein-Scenen (II, 1—3), auf die in Piccolominis Wohnung spielenden Auftritte. Da auch die Schlufsscene des Aktes, der Abschied Octavios von Max, gestrichen wird, besteht der ganze, bei Immermann unverhältnismäfsig kurze zweite Akt im wesentlichen nur aus den beiden Scenen Octavio — Isolani und Octavio — Buttler. Wie dieser, so hat auch der dritte Akt bei Immermann im Gegensatz zum Original nur einen einzigen Schauplatz. Er beginnt mit dem aus den weggefallenen Scenen des zweiten Aktes hierher verlegten Gespräch zwischen Wallenstein, Terzky, Illo und der folgenden Traumerzählung (II, 3) und geht sodann, unter Tilgung sämtlicher den dritten Akt des Originals einleitenden Frauenscenen (III, 1—4), unmittelbar in den fünften Auftritt des dritten Aktes über, wo die fortschreitende Hand-

lung durch das Eintreffen der verschiedenen sich überstürzenden Unglücksbotschaften in ein rasches Rollen kommt. An Wallensteins Worte „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben“ schliefst sich dann — wiederum unter Tilgung der nachfolgenden Frauenscenen, der Verwandlung und des Monologs „Du hast's erreicht, Octavio!“ — der Auftritt Neumanns (III, 14) und die Scene der Pappenheimer Kürassiere.

Es kann nicht geleugnet werden, dafs der zweite und dritte Akt durch Immermanns scenische Anordnung vom dramatischen und theatralischen Standpunkt aus entschieden gewonnen haben. An den endgültigen Abschlufs Wallensteins mit den Schweden im ersten Akt schliefsen sich mit Beginn des zweiten Aktes unmittelbar die Machinationen Octavios, die mit der Gewinnung Isolanis und Buttlers den Abfall der Generale zur Folge haben und dadurch das Gegenspiel in energischer Weise weiterführen. Der Fortfall der vorangehenden Wallenstein-Scenen II, 1—3 ist für die dramatische Gesamtwirkung an dieser Stelle förderlich. Was davon unentbehrlich oder charakteristisch-bedeutsam ist, das Gespräch Wallensteins mit Terzky und Illo und die Traumerzählung, hat zu Beginn des dritten Aktes an geeigneter Stelle Verwendung gefunden. Was sonst vom zweiten Akt des Originals in Wegfall kommt, II, 1 und 2, ist für die Aufführung zu entbehren; die breitausgesponnene Scene zwischen Wallenstein und Max, worin der letztere den Abfall des Feldherrn erfährt und ihn vergeblich zur Rückkehr zum Kaiser zu bewegen sucht, ist für den Weitergang der Handlung völlig belanglos und gehört überdies durch die darin bis zum Übermafs zu Tag tretende Neigung des Dichters zu einer das Charakterbild des Friedländers verwischenden Rhetorik und zu sentenzenreicher Schönrednerei zu den schwächsten Teilen des Dramas.[1]) Desgleichen kommt im dritten Akt der Wegfall der auch hier den Fortschritt der Handlung unleidlich verschleppenden langgedehnten Frauenscenen III, 1—4 der Gesamtwirkung zu gute. In kräftigen, charakteristischen Tönen setzt der Akt

[1]) Da die Scene zwischen Wallenstein und Max getilgt ist, mufsten auch am Schlufs des Gesprächs der beiden Piccolomini (Picc. V, 3) Maxens letzte, jenen Auftritt vorbereitende Worte (Picc. 2647—2651) gestrichen werden.

mit dem aus dem zweiten Akt hierher verlegten Gespräch Wallensteins mit Terzky und Illo ein, um alsdann mit dem Übergang in III, 5 die Handlung energisch weiterzuführen und sie durch Tilgung der retardierenden und lyrisch gefärbten Auftr. 11—13 in fortwährender Spannung zu erhalten. Durch diese Änderungen hat der dritte Akt an Konzentration und Steigerung der dramatischen Spannkraft sehr erheblich gewonnen.

Indem durch diese scenische Anordnung die Nachricht von Octavios Verrat sich unmittelbar an die vorhergehende Traumerzählung anschliefst, wird überdies die tragische Ironie in Wallensteins Sternenglauben und blindem Vertrauen auf den vermeintlichen Freund in eine äufserst wirkungsvolle Beleuchtung gesetzt.[1])

Die erste Hälfte des vierten Aktes hat durch Tilgung des einleitenden Buttlerschen Monologs, des ersten Gesprächs Buttlers mit Gordon, ferner des Wiederauftritts von Terzky und Illo (IV, 7) sehr grausame Kürzungen erfahren, ohne dafs indessen das Verständnis des Zusammenhangs dadurch gelitten hat. Die folgende Scenenreihe im Zimmer der Herzogin ist, wie auch in andern Bearbeitungen, auf den Bericht des schwedischen Hauptmanns und die daran sich anreihenden Auftritte beschränkt und schliefst den Akt unter Wegfall der beiden letzten Auftritte mit Theklas Monolog. Der fünfte Akt entspricht, abgesehen von der sämtlichen kombinierenden Bearbeitungen eigenen Tilgung der Deveroux-Scene und einigen geringen Kürzungen, dem Wortlaut des Originals.

Wie in der scenischen Anordnung im grofsen, so zeigt sich auch in den textlichen Kürzungen im einzelnen Immermanns Bestreben, die politischen, realistisch-charakteristischen

[1]) Anderseits darf freilich nicht verschwiegen werden, dafs Immermann durch diese Anordnung der Scenen sich in einen Widerspruch verwickelt mit der Chronologie des Dramas. Die Vorgänge desselben spielen sich, wie oben bereits bemerkt, an vier unmittelbar aufeinanderfolgenden Tagen ab. Die Unterredung zwischen Wallenstein, Terzky und Illo (Tod II, 3), die zeitlich sehr bald auf den ersten Akt des Todes folgen mufs, fällt auf den zweiten Tag der Handlung, während die Vorgänge des dritten Aktes dem dritten Tag zufallen. Eine unmittelbare chronologische Aneinanderreihung von Tod II, 3 und Tod III ist deshalb von diesem Standpunkt aus nicht unanfechtbar.

Teile des Gedichtes möglichst zu schonen, während den mehr rhetorisch gefärbten Partien, der Liebeshandlung und den Frauenscenen eine teilweise sehr starke Beschneidung zu teil wird. „Alles Sentimentalische und Müfsige" sollte nach Immermanns Intentionen aus dem Stück entfernt werden. Es ist bezeichnend, dafs die bedeutendste Scene des ganzen Werkes, das Gespräch zwischen Wallenstein und Wrangel, in Immermanns Einrichtung keinen einzigen Vers verloren hat; es ist weiterhin bezeichnend, dafs im Gegensatz zu den starken Kürzungen, die der vierte Akt, vor allem die breitspurigen Gordon-Scenen erlitten haben, das sonst überall und auch bei den heutigen Aufführungen fast durchweg gestrichene, sehr charakteristische Gespräch zwischen Wallenstein und dem Bürgermeister von Eger in diesem Akt erhalten blieb. Der ganze familiäre Teil des Gedichtes, die Gestalten von Max und Thekla haben durch Immermanns Einrichtung selbstverständlich gar manches eingebüfst; der politischen Tragödie und der dramatischen Gesamtwirkung sind diese Verluste zu gute gekommen.

Auch in den Kürzungen, die speziell die Reden Wallensteins erfahren mufsten, zeigt sich Immermanns Bestreben, die rhetorischen und lyrischen Partien zu Gunsten der charakteristischen zurückzudrängen.[1])

Als eine eigentümliche Schrulle erscheint es, dafs Immermann die Tragödie, unter Tilgung der drei letzten Verse, mit den Worten der Gräfin schlofs:

> Es ist zu spät.
> In wenig Augenblicken ist mein Schicksal
> Erfüllt.

---

[1]) Ganz konsequent ist Immermann hierin allerdings nicht verfahren. Während der breite rhetorische Flufs der Wallensteinschen Reden im dritten Akt bedeutend eingedämmt, während das Gespräch mit Max (II, 2), wie oben bemerkt, vollkommen beseitigt ist, hat beispielsweise Wallensteins grofser Monolog im ersten Akt (Auftr. 4) und, was noch auffallender ist, die breite lyrische Totenklage um den gefallenen Freund, im Gegensatz zu den beiden Wiener Bearbeitungen, keinen einzigen Vers verloren. Es ist auffallend, dafs Immermann hier und an andern Stellen den Rotstift nicht noch energischer gebraucht hat, um dafür die prächtige realistisch-charakteristische Scene Buttlers mit Deveroux und Macdonald für die Aufführung zu retten.

Der Grund, weshalb Immermann den eigenartigen, in seiner epigrammatischen Kürze so bezeichnenden Schillerschen Schlufs beseitigte, um statt dessen die Tragödie, weit weniger passend, in die obigen Worte der Gräfin ausklingen zu lassen, ist nicht ersichtlich.

Abgesehen von den Strichen, bietet Immermanns Text eine getreue Wiedergabe des Originals, das durch keine Zuthaten und keine Änderungen verstümmelt ist. Nur an einer Stelle, Tod 2674, hat Immermann in Wallensteins Rede

Wo ist der Bote? Bringt mich zu ihm

die letztern Worte in die der Würde des Friedländers vielleicht mehr entsprechende Fassung umgeändert:

Bringt ihn zu mir.

Nach Gordons Worten, Tod 2738:

O Gott! Was sein mufs, seh' ich klar, wie ihr,
Doch anders schlägt das Herz in meiner Brust

sind in Buttlers folgender Rede bei Immermann die Worte eingefügt:

Von härterm Stoff ist meins,

wodurch ein, wenn auch keineswegs notwendiger Übergang hergestellt wird zu Buttlers Worten:

Auch dieser Illo, dieser Terzky dürfen
Nicht leben, wenn der Herzog fällt.

So bietet Immermanns Wallenstein-Bearbeitung, wenn sie gleich nicht als eine wirkliche Zusammenziehung der beiden Hauptteile und damit als ein Ersatz für das Gesamtwerk gelten kann, einen vielleicht nicht unanfechtbaren, aber auf alle Fälle sehr interessanten und mannigfach anregenden Versuch, das Werk in eine geeignete Bühnenfassung zu kleiden. Die eigenartige Einrichtung des Stückes durch Immermann verdient einen bemerkenswerten Platz in der Bühnengeschichte des Wallenstein.[1])

---

[1]) Man kann die vielfachen Vorzüge und die Originalität der Immermannschen Einrichtung bedingungslos anerkennen, ohne deshalb dem allzu überschwänglichen Lobeshymnus in allen seinen Teilen zuzustimmen, zu dem Fellner in seiner Beurteilung von Immermanns Bearbeitung (a. a. O. S. 367 ff.) sich hinreifsen läfst. Fellner, dessen kritische Verarbeitung der wertvollen in seinem Buch gegebenen Materialiensammlung viele Wünsche offen läfst, geht auch hier in der Verherrlichung seines Helden und dessen Ruhmesthaten zu weit, wenngleich seine Ausführungen vielfach einen richtigen

Immermanns Bearbeitung des Wallenstein, die im Februar 1834 vollendet war, wurde unter des Dichters Leitung erstmals zu Düsseldorf aufgeführt am 8. März 1835.[1])

Über diese Vorstellung besitzen wir eine sehr interessante und lebensvolle Kritik von Chr. D. Grabbe, die in den sämtlichen Werken des Dichters Aufnahme gefunden hat. Grabbe steht der Bearbeitung Immermanns mit dem Gefühl unbedingter Anerkennung gegenüber. In Berlin beginne das Stück mit seinem zweiten Akt; die Scene im astrologischen Turm, die Überredung durch die Terzky, das Gespräch mit Wrangel seien weggeschnitten; Wallenstein stehe dort auf einmal kahl da, ohne seine Sterne, und den Zuschauern werde zu Mut wie ihm selbst: „bahnlos liegt's hinter ihm“ und hinter ihnen. „Bei uns hatte ein Dichter arrangiert und gefunden, was Schiller selbst erfreut hätte.“ Die Herüberziehung des fünften Aktes der Piccolomini an den Anfang des Todes wird als ein besonders glücklicher Griff gepriesen, da dieser Akt die Verhältnisse von Octavio, Max, Wallenstein und dem Haus Österreich in vorzüglicher Weise exponiere, insbesondere Octavios nicht unedlen Charakter, wie nirgends

---

Kern aufweisen. Sieht man von der Hyperbel ab, so wird Immermanns Wallenstein-Einrichtung im wesentlichen nicht übel gekennzeichnet durch Fellners Urteil: „Freunde der Rührung werden die Tendenz der Bearbeitung mifsbilligen, Freunde des Tragisch-Gewaltigen werden ihren kühnen Zug bewundern. Sie hat das Drama der Antike näher gerückt.“

[1]) Eine interessante Notiz findet sich in einem Brief Immermanns an den Grafen von Redern in Berlin vom 21. Mai 1833 (Theaterbriefe von Karl Immermann. Herausgegeben von G. zu Putlitz. Berlin 1851. S. 8), wo es im Hinblick auf die Frage, inwieweit ein dramatisches Werk der sogenannten realen Bühne gemäfs sein müsse, heifst: „Wie war es doch sonst anders! Wie ging von der Empfänglichkeit der Bühne für alles Geistigbedeutende eine so ungeheure Wirkung über die Nation aus? Wie hat der Wallenstein gezündet, weil man ihn mit Haut und Haare gab, sobald er fertig war, obgleich denn doch wahrlich nicht gesagt werden kann, dafs diese drei weitläufigen Teile mit zahllosen Wiederholungen und Stillständen der Handlung im gewöhnlichen Sinne Theaterstücke waren.“ Diese Briefstelle scheint darauf hinzudeuten, dafs Immermann um jene Zeit, Mai 1833, mit dem Plan seiner verkürzenden Bearbeitung noch nicht beschäftigt war, wenngleich die Keime für deren Entstehung in der Äufserung über die „drei weitläufigen Teile mit zahllosen Wiederholungen und Stillständen der Handlung“ unschwer zu erkennen sind.

anders im Stück, klar entfalte und die Tragödie weit besser einleite als die Scene im astrologischen Turm. Was die notwendigen Kürzungen betreffe, so sei dabei mit richtigem Takt verfahren. „Die Scenen der Herzogin von Friedland fielen meist aus, und warum nicht? Sie ist auch nur Skizze und wird genugsam bezeichnet, wenn sie nur anständig und duldend neben dem Helden auftritt.“ Dafs auch die Weglassung der Deveroux- und Macdonald-Scene, eines „halblustigen Einschiebsels“, von dem Kritiker gebilligt wird, mit der Begründung, dafs das Komische nicht Schillers Stärke sei und dafs das grofse Personal des Stückes eine ausreichende Besetzung der beiden Figuren nicht ermögliche, mag an dem kraftgenialischen Charakteristiker Grabbe immerhin einigermafsen befremden.

Sodann wird die zweckmäfsige Inscenierung Immermans, die anderswo „als aufserordentlich bewundert“ würde, von Grabbe anerkennend hervorgehoben, endlich in eingehender Weise der Leistungen der Darsteller gedacht, wobei Schenk als Wallenstein, Limbach als Octavio, Seeliger als Max, Jenke als Isolani, Reufsler als Buttler, Madame Limbach als Gräfin Terzky und vor allem die Lauber-Versing als Thekla rühmende Beurteilung finden. Grabbe schliefst seine Besprechung mit den Worten: „Der Abend lieferte uns ein in jeder Weise mit unermüdetem Fleifs, begeistertem Willen, tiefer Einsicht und Kraft eingeübtes und dargestelltes Kunstwerk.“

Über die erste Wiederholung der Aufführung am 10. April 1835 schrieb Grabbe den Tag darauf an Immermann: „Wallenstein ist gestern noch gediegener gegeben als das erste Mal. Ich mag zum zweitenmal nicht darüber sprechen und spüre doch, dafs ich Samen, der treiben will, in den Kopf bekam.“ (Immermann, Memorabilien.)

Die nächsten Wiederholungen fanden nach Fellners Angaben statt: am 21. August 1835 zu Elberfeld und am 20. März 1836 zu Düsseldorf. Weitern Aufführungen wurde durch das unerwartet jähe Ende von Immermanns ruhmreicher Theaterdirektion ein allzufrühes Ziel gesetzt.

VI.

Bearbeitung von Alfred von Wolzogen.

Wolzogens Bearbeitung des Wallenstein ist im Druck erschienen zu Schwerin 1869. Der Titel des Buches lautet:

Wallenstein.
Trilogie von Friedrich v. Schiller.
Als fünfaktiges Trauerspiel für die Bühne bearbeitet
von
Alfred Freiherrn v. Wolzogen.

Dem Text des Stückes geht ein neun Seiten umfassendes Vorwort voraus.

Nach einigen einleitenden Bemerkungen über die Berechtigung und Notwendigkeit im allgemeinen, klassische Werke für die Bühne zu bearbeiten, geht Wolzogen speziell auf die Frage der Bühnenaufführung des Wallenstein ein und begründet das Recht einer Zusammenziehung dieses Werkes für einen Abend in folgender Weise:

„An einem einzigen Theaterabend läfst sich die Trilogie Schillers, selbst bei bedeutenden Strichen, unmöglich aufführen, und dennoch bildet keines der drei Stücke, aus denen sie besteht, ein dramatisch selbständiges Ganzes; eines wird nur durch das andere bedingt, erklärt, zu voller Bedeutung und Wirkung erhoben. Selbst wo sich ein Publikum fände, das etwa im Enthusiasmus eines Schillerfestes zwei aufeinanderfolgende Abende dem Genufs der Trilogie von der Bühne herab zu widmen bereit sein möchte, oder das gar am Vormittag Wallensteins Lager und Die Piccolomini, am Abend Wallensteins Tod vertrüge: zu den allergröfsten Ausnahmen wird ein solch theatralisches Ereignis immer

gehören; solche Ausnahmen aber müssen selbstverständlich ohne alle nachhaltige und dauernde Wirkung bleiben, auch wenn das schönste Gelingen sie begleitet hätte.[1])

Sieht man also ein, dafs es einerseits überaus wünschenswert, ja zum Verständnis des ganzen Wallenstein durchaus notwendig ist, alle drei Stücke zusammen vorzuführen, dafs anderseits aber diese Idee an der fast absoluten Unmöglichkeit praktischer Realisierung scheitert, so ergiebt sich eben nur der eine Ausweg, den ich beschritten habe: eine vollständige Überarbeitung und Einrichtung des gesamten Werkes bei thunlichster Schonung aller seiner hervorragenden Einzelheiten."

Wolzogen erwähnt sodann die Bearbeitung Schreyvogels, die einzige der frühern zusammenziehenden Einrichtungen, deren Existenz ihm bekannt gewesen zu sein scheint, und knüpft hieran die Bemerkung, dafs die Arbeit bei völliger Fortlassung von Wallensteins Lager wesentlich erleichtert sei, indem in diesem Fall viele schöne, gern gesehene Scenen aus dem letzten Teil stehen bleiben könnten und das Personenverzeichnis sich um mindestens ein volles Dutzend vermindere. Demgegenüber hätten ihn andere Gründe bestimmt, wenigstens einen kurzen Auszug aus dem Lager beizubehalten.

Es folgt eine eingehende Motivierung der Bearbeitung, auf die in Einzelheiten weiter unten noch zurückzukommen ist.

Scenen-Folge.

I. Aufzug.

1) Vor der Stadt Pilsen in Böhmen.
Wallensteins Lager, Auftr. 2, 5, 6, 8, 9, 11.

Beginnend mit des Trompeters Worten:
Ja, es ist wieder was im Werke (V. 65).

[1]) Diese Ausführungen berühren etwas seltsam und veraltet in unsern Tagen, wo es wenigstens an den bessern Bühnen längst zum festen Brauch geworden ist, die Dichtung in unmittelbarem Zusammenhang, wenn möglich an zwei aufeinanderfolgenden Abenden vorzuführen und wo dann und wann wenigstens der sehr nachahmungswerte Versuch unternommen wird, das ganze Drama an einem Tag zur Darstellung zu bringen.

Auf Lager 80 folgt unmittelbar Auftr. 5, Lager 123. (Gestrichen Vers 133—175.)

Folgt Auftr. 6, mit Strich von Lager 213—330 u. a.

An Auftr. 6 schliefst sich unmittelbar die Kapuzinerpredigt, Auftr. 8.

Dann Auftr. 9. Von Lager 635 springt der Text über in Lager 684, Auftr. 11 (mit starken Kürzungen).

Die Lagerscene schliefst mit des Wachtmeisters Worten:

Des Piccolomini hohe Gnaden! (V. 1043.)

(Alle schreien „Hoch!“ Zwischenvorhang fällt. Verwandlung. Während derselben wird vom gesamten Chor hinter dem Vorhang der erste Vers des Liedes „Wohl auf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd!“ gesungen.)

2) Saal beim Herzog von Friedland.
Picc. II, Auftr. 1—7.

Am meisten gekürzt ist Auftr. 5 und 6, wo der Text u. a. aus Picc. 808 unmittelbar in 872, aus Picc. 928 in 958 und aus Picc. 959 in 999 überspringt.

Nach Terzkys Rede, Picc. 795, ist von dem Bearbeiter eingefügt:

(Terzky.) Die Chefs erscheinen bald hier zur Audienz.

II. Aufzug.

1) Ein Zimmer.
Picc. III, Auftr. 2—6, 8, 9.

In Auftr. 4 ist u. a. Picc. 1552—1681 gestrichen.

2) Ein grofser, festlich erleuchteter Saal.
Picc. IV, Auftr. 1, 2; 5—7. Picc. V, Auftr. 1—3.

Mit Schlufs der Bankettscene zerstreuen sich die Gäste und die Diener; die beiden Piccolomini bleiben allein zurück, und es folgt unmittelbar ohne Verwandlung Picc. V, beginnend mit Vers 2267.

Der meldende Kammerdiener zu Beginn von Auftr. 2 ist weggelassen; Octavio empfängt den eintretenden Kornett mit den Worten:

Nun — was giebt's? — Seid Ihr's? —
Ihr kommt vom Grafen Gallas? Her den Brief!

Im folgenden ist das Gespräch zwischen Octavio und dem Kornett auf einige wenige Verse zusammengedrängt und auch im Wortlaut stellenweise geändert.

Nach Maxens Schlufsworten, Picc. 2651, ist eingefügt:
Octavio (ihm nachrufend). Max! Max!

III. Aufzug.

1) Ein Zimmer, zu astrologischen Arbeiten eingerichtet.

Tod I, Auftr. 1—4. Tod II, Auftr. 1—3.

Tod I, Auftr. 3 ist auf einige wenige Verse zusammengestrichen; die Reden Illos, dessen Auftreten ganz wegfällt, sind auf Terzky übertragen.

Nach Tod 99 geht der Text in freier Überarbeitung und Ergänzung Schillerschen Wortlauts in folgender Weise weiter:

Terzky. Entschliefs dich rasch! Du kannst dem Heer vertrauen,
Das Wort der Generale hast du schriftlich.
Wallenstein. Es hat mich überrascht . . . Es kam zu schnell . . .
Ich bin es nicht gewohnt, dafs mich der Zufall
Blind waltend, finster herrschend mit sich reifse.
Verlafs mich, Terzky! Einsam will ich sein. (!)

Dann folgt der Monolog Auftr. 4, hinsichtlich der Reihenfolge der Reden in der Weise geordnet, dafs auf Tod 149 zunächst Tod 192—218, dann 159—179 als Schlufs des Auftritts folgen.

Nach Tod 179 tritt der Kammerdiener ein mit der Meldung:
Der Generalleutnant Piccolomini.
Wallenstein. Lafs ihn herein!
(Kammerdiener öffnet und geht. Octavio tritt ein.)
Wallenstein. Es ist beschlossen, Alter!
Thu', wie ich dir gesagt; ich ändre nichts.
Die Macht ist mein, und brauchen will ich sie.
Du übernimmst die span'schen Regimenter,
Die noch dem Kaiser treu ergeben sind,
Machst immer Anstalt und bist niemals fertig. (etc. Tod 669.)

Tod II, Auftr. 1—3.

2) Zimmer in Piccolominis Wohnung.

Tod II, Auftr. 6, 7.

IV. Aufzug.

Saal bei der Herzogin von Friedland.
Tod III, Auftr. 4—10, 17—23.

Der Akt beginnt mit Wallensteins Worten:

Sieh da, die Mutter mit der lieben Tochter. (Tod 1461.)

Nach Tod 1560 geht der Text, unter Wegfall von Illos Auftritt, unmittelbar in Tod 1583 über.

Auch das Erscheinen der Gräfin in Auftr. 9 fällt weg.

Nach Schlufs von Auftr. 10 folgen die 6 letzten Verse von Auftr. 13.

Mut, Freunde, Mut! Wir sind noch nicht zu Boden.
(Tod 1819—1824.)

Dann folgt, mit Ausfall der Auftritte 14—16, das Erscheinen der Herzogin, Auftr. 17.

V. Aufzug.

1) **In des Bürgermeisters Hause zu Eger.**
Tod IV, Auftr. 1—3, 5, 6, 8. Tod IV, Auftr. 9, 10, 12.

Die Scene des Bürgermeisters zu Beginn von Auftr. 3 fehlt.

Aus Tod 2742 springt der Text, unter Ausfall von Auftr. 7, unmittelbar über in Tod 2897 durch Gordons Worte:

Nicht um diese
Thut es mir leid, doch solchen Mann zu retten —
Soll Blut die Staffel euch zur Gröfse bauen?
Das Herz und nicht die Meinung ehrt den Mann. (etc. Tod 2899.)

Auf Buttlers und Gordons Abgang folgt unmittelbar ohne Verwandlung Auftr. 9, mit Weglassung Wallensteins.

Zunächst kommen im Gespräch die Herzogin und die Gräfin. Die erstere spricht die Reden Wallensteins.

Nach Tod 2925 folgt:

Gräfin. Schon richtet sie sich auf — sie kommt hierher!

(Thekla, in ganz schlichtem weifsem Gewande mit Spitzenschleier, wankt, auf Fräulein von Neubrunn gestützt, von links herein.)

Herzogin (ihr entgegen). Komm' zu dir, Thekla. Sei mein starkes Mädchen!
Sieh deiner Mutter Arme, die dich halten (etc. Tod 2929)

mit Wegfall der Reden Wallensteins oder Übertragung derselben auf die Gräfin Terzky.

Auf den Abgang des schwedischen Hauptmanns folgt unmittelbar, unter Ausfall von Auftr. 11, Theklas Monolog Auftr. 12.

2) Ein Saal, aus dem man in eine Galerie gelangt.
Tod V, Auftr. 3—12.
Beginnend mit Wallensteins Worten:
Am Himmel ist geschäftige Bewegung. (Tod 3406.)

Im Gegensatz zu den beiden zuletzt betrachteten Bearbeitungen von Schreyvogel und Immermann, die auf eine eigentliche Wiedergabe des Gesamtgedichtes verzichten und sich darauf beschränken, dem letzten Teil zwei bezw. einen Akt der Piccolomini voranzusetzen, zählt Wolzogens Einrichtung nach ihrer Tendenz zu der Kategorie der ältern Bearbeitungen von Fleischer, Vogel und der Wiener Einrichtung von 1814, als deren Ziel eine einigermafsen gleichmäfsige Verschmelzung der Piccolomini mit Wallensteins Tod zu erkennen war.

Wolzogen geht noch einen Schritt weiter als jene ältern Bearbeiter, indem er, als der einzige unter allen, auch Wallensteins Lager für das neu zu gewinnende einteilige Stück zu verwerten sucht. Das auf ungefähr ein Viertteil seines ursprünglichen Umfangs zusammengestrichene Lager (267 anstatt 1106 Verse) eröffnet bei Wolzogen als Einleitungsscene den ersten Akt des Stückes. Der Bearbeiter begründet sein Verfahren eingehend im Vorwort durch die an sich gewifs sehr richtige Erwägung, dafs das Lager einen unumgänglich notwendigen Teil der Exposition für das Gesamtdrama bilde, dafs nur der grofse kulturhistorische Hintergrund des Lagers das Verhältnis des Feldherrn zum gemeinen Mann, seine Gröfse und sein Verbrechen verständlich mache. Demgegenüber ist aber nicht zu verkennen, dafs eine Verkürzung und Verstümmlung des Lagers, wie sie Wolzogen für seine Zwecke notgedrungen vornehmen mufs, den Wunsch begreiflich macht, unter diesen Umständen lieber ganz auf das Lager zu verzichten, als dieses Juwel des ganzen Werkes in solch verblafster Gestalt auf der Bühne zu sehen. Den gegen Wolzogen anläfslich einer Breslauer Aufführung seiner Wallenstein-Be-

arbeitung erhobenen Vorwurf, dafs der hohe Reiz des herrlichen Gemäldes, der gerade in der charakteristischen Zeichnung der Einzelheiten, in der lebendigen Schilderung des Zuständlichen liege, durch die vorliegende Verkürzung des Lagers beinahe vollkommen verwischt werde, diesen Vorwurf vermag der Bearbeiter kaum mit stichhaltigen Gründen zu entkräften. Die rein doktrinäre Erwägung, dafs in dieser Einrichtung des Lagers nichts „Wesentliches“ fehle, d. h. nichts, was für das Verständnis der folgenden Handlung von Bedeutung ist, hat keine Kraft gegenüber der schweren dichterischen Einbufse, die das Lager durch diese Prokrustes-Arbeit erfahren hat.

Was das übrige Drama betrifft, so ist die Anordnung des Stoffes bei Wolzogen derart, dafs, ähnlich wie in den ältern Bearbeitungen von Vogel und der des Wiener Anonymus, die beiden ersten Akte des kombinierten Stückes dem Inhalt der Piccolomini, die drei letzten dem von Wallensteins Tod entsprechen. Während dagegen die ältern Bearbeitungen den ersten, zweiten, dritten und fünften Akt der Piccolomini verwerten, mit durchgehendem Verzicht auf den vierten, den Bankettakt, giebt Wolzogen den ersten Akt der Piccolomini preis, um statt dessen das Gastmahl für das Stück zu erhalten. Er bildet seinen ersten Akt aus dem Lager und dem zweiten Akt der Piccolomini, um sodann in seinem zweiten Akt die drei letzten Akte der Piccolomini zusammenzufassen. Zur Ersparung einer Verwandlung wird hierbei die nächtliche Unterredung der beiden Piccolomini (Picc. V) ohne Veränderung des Schauplatzes an den Bankettakt angehängt, eine Anordnung, die sowohl mit Rücksicht auf die Glaubhaftigkeit der Situation wie auf die Stimmung jenes intimen nächtlichen Gesprächs als grober Mifsgriff zu bezeichnen ist. Auch der Ausfall des ersten Aktes der Piccolomini mit der ungemein charakteristischen Vorführung der Generale ist eine empfindliche Lücke in dem Drama, die durch die vorangestellte, die Exposition nach anderer Seite hin einigermafsen ergänzende Lagerscene kaum befriedigend ausgefüllt wird.

In der Anordnung des Todes in den letzten drei Akten des kombinierten Stückes berührt sich Wolzogen in sehr vielfacher Beziehung mit den ältern Einrichtungen, vor allem

mit der Bearbeitung von Vogel. Wie dieser, so giebt auch Wolzogen mit der Wrangel-Scene und der Scene der Gräfin Terzky den gröfsten Teil des ersten Aktes von Wallensteins Tod preis und läfst auf die einleitenden Auftritte dieses Aktes, ebenso wie Vogel, ohne Verwandlung die erste Hälfte des zweiten Aktes folgen. Dagegen wird vom ersten Akt, im Gegensatz zu den ältern Bearbeitungen, die einleitende Seni-Scene und der grofse Monolog Wallensteins ziemlich unverkürzt beibehalten. In dem letztern ist dabei eine Umstellung der Reden in der Weise vorgenommen, dafs der Monolog, nicht wie im Original, in einen Zweifel, sondern in den festen Entschlufs zur verbrecherischen That ausklingt. Dadurch wird die gestrichene Wrangel-Scene und die Überredung Wallensteins durch die Terzky für den äufsern Zusammenhang der Handlung wenigstens entbehrlich. Es ist dem Bearbeiter hierbei sogar zuzugeben, dafs der Ausfall der auf schwachen Füfsen stehenden, wenn auch dialektisch an sich bewundernswert geführten Terzky-Scene kein unbedingter Schaden ist, dafs durch diesen Ausfall vielmehr, wie schon oben anläfslich der Bearbeitung Vogels hervorgehoben wurde, die Gestalt Wallensteins, der nun aus seinem eigenen Innern heraus zum letzten Entschlufs getrieben wird, dramatisch eine beträchtliche Hebung erfährt. Der Bearbeiter hat nicht unrecht, wenn er sagt, dafs durch die Entschlufslosigkeit des Helden, „der doch nur durch grofse Entschlüsse das geworden, was er war, und auch wieder nur durch einen gigantischen, wenn auch frevelnden Entschlufs unterging“, seine theatralische Wirkung bis zu einem gewissen Mafs beeinträchtigt wird.

Wie in den ältern Bearbeitungen, bilden sodann auch bei Wolzogen die Auftritte in Octavios Wohnung (mit Tilgung der Isolani-Scene) die zweite Hälfte des dritten Aktes; wie dort entspricht der vierte den auf einen Schauplatz zusammengelegten Scenen des dritten Aktes; wie bei Vogel und dem Wiener Anonymus springt der Text aus Wallensteins Worten „Jetzt fecht' ich für mein Haupt und für mein Leben“, mit Auslassung der Frauenscenen, des Monologs und der Scene der Kürassiere, sehr zu Gunsten der dramatischen Wirkung, unmittelbar in den Auftritt der Herzogin (III, 17) über. So

läfst sich in sämtlichen Bearbeitungen mehr oder minder das Bestreben verfolgen, das Ritardando, das bei Schiller in der Mitte des dritten Aktes eintritt, durch Vermeidung der Verwandlung und Tilgung der ihr vorangehenden und nachfolgenden Scenen zu beseitigen oder wenigstens zu verringern. In der durchgreifendsten und für die theatralische Wirkung vielleicht erfolgreichsten Weise geschieht dies durch den oben erwähnten Strich, der der Bearbeitung von Vogel, der Wiener Einrichtung von 1814 und der von Wolzogen gemeinsam ist. Behutsamer verfahren Schreyvogel und Immermann, wo die Scene der Kürassiere, bei ersterm auch Wallensteins Monolog, gerettet wird. Wolzogen bestreitet die Notwendigkeit der Scene der Pappenheimer, die überdies, „in ihrer Ausdehnung wenigstens, entschieden etwas Unwahrscheinliches, ja Unmögliches an sich habe", da die dem Dichter dabei vorschwebende „Absicht, das Verbrechen des Abfalls vom Kaiser der Seele des Helden in einschneidendster Weise vorzuführen, durch Wallensteins Gespräch mit Max, Tod II, 2, schon völlig ausreichend und mit grofsem dramatischem Effekt erreicht" sei. Der eigentliche künstlerische Zweck der Scene ist in dieser Bemerkung wohl kaum richtig erkannt, zum mindesten nicht in seinem vollen Umfang; dagegen entbehrt das, was über die Unwahrscheinlichkeit, ja Unmöglichkeit der Scene gesagt wird, nicht einer gewissen Berechtigung.

Der fünfte Akt des Wolzogenschen Stückes entspricht in der Hauptsache den beiden letzten Aufzügen des Originals, mit Ausnahme der auch hier gestrichenen Deveroux-Scene. Die stark gekürzten Scenen im Hause des Bürgermeisters von Eger werden, mit Weglassung des Bürgermeisters und des Auftritts von Terzky und Illo (IV, 7) ähnlich wie bei Vogel, mit der folgenden Thekla-Scene auf einen Schauplatz zusammengelegt. Dafs in der dem Auftritt des schwedischen Hauptmanns vorangehenden Familien-Scene, die an sich sehr leicht zu entbehren wäre, die Figur Wallensteins, der sich in der Rolle des sorgsamen Familienvaters hier unglaublich schwächlich ausnimmt, weggelassen wird, ist ein glücklicher Zug der Bearbeitung. Im folgenden werden nicht nur die beiden entbehrlichen, dem Thekla-Monolog folgenden Schlufs-

auftritte gestrichen, sondern auch, im Gegensatz zu sämtlichen übrigen Bearbeitungen, die dem Monolog vorangehende Scene, worin Thekla mit der Neubrunn den Fluchtplan berät. Ist diese Scene für das Verständnis des Zusammenhangs zur Not wohl entbehrlich, da Theklas Absichten schon aus ihren an den Hauptmann gerichteten Fragen erkannt werden können, so wird ihr Wegfall dichterisch doch schmerzlich empfunden, da Theklas heroischer Entschlufs nur durch dieses Gespräch die richtige Beleuchtung erhält und da vor allem die lyrischen Ergüsse des Monologs — ein feiner künstlerischer Zug des Gedichtes — nur nach dem vorangegangenen, mehr realistisch gefärbten Gespräch mit der Neubrunn zur richtigen Wirkung kommen. Man lese den Monolog unmittelbar hinter dem Abgang des schwedischen Hauptmanns, und man wird alsbald das Fehlen der vom Dichter mit weisem künstlerischem Verstand an diese Stelle gesetzten vermittelnden Akkorde empfinden.

So fehlen auch im folgenden die die Stimmung vorbereitenden Töne, wenn die letzte grofse Scene des Stückes, anstatt mit der Verabschiedung des schwedischen Hauptmanns und dem einleitenden Gespräche zwischen Wallenstein und der Terzky, unmittelbar, wie es bei Wolzogen geschieht, mit Wallensteins Worten „Am Himmel ist geschäftige Bewegung“ eröffnet wird.

Von gröfsern Scenen der Piccolomini und des Todes sind bei Wolzogen demgemäfs in Wegfall gekommen: Picc. I. Akt; Gespräch zwischen Illo und Terzky, Picc. II, 1; die Scenen zwischen Illo, Terzky, Buttler beim Bankett, Picc. IV, 3, 4; der gröfste Teil der Kellermeister-Scene, Picc. IV, 5; Wrangel- und Gräfin Terzky-Scene, Tod I, 5—7; Isolani-Scene, Tod II, 4, 5; die Frauenscenen, Tod III, 1—3 und 11, 12; Wallensteins Monolog und die Kürassier-Scene, Tod III, 13—16; Bürgermeister-Scene und Auftritt von Terzky und Illo, Tod IV, (3) und 7; Neubrunn-Scenen, Tod IV, 11, 13, 14; Scene Buttlers mit den Hauptleuten, Tod V, 1, 2.

Von Personen sind der Adjutant, Wrangel, Geraldin, die Kürassiere, der Bürgermeister und Rosenberg weggefallen.

In der Einleitung zu seiner Bearbeitung hebt Wolzogen u. a. hervor, dafs der gegen Schillers Dichtung vielfach er-

hobene und gerechtfertigte Vorwurf, „dafs Wallenstein für den verschlossenen, tiefsinnigen Charakter, den ihm die Geschichte verleiht, und den selbst Schiller zu zeichnen bestrebt ist, viel zu viel spricht und doziert“, ihn veranlafst habe, an Wallensteins Reden tüchtig zu streichen. Die Tendenz, den reichen rhetorischen Schmuck des Werkes nach dieser Seite zu beschneiden, ist bei einer zusammenziehenden Bearbeitung gewifs zu billigen, wenn dies den charakteristischen Teilen des Gedichts zu gute kommt. Es ist die Frage, ob der Bearbeiter in dieser Beziehung nicht noch mehr hätte thun können: noch immer ist von den rhetorischen, in das Lehrhafte und Lyrische sich verlierenden Auslassungen Wallensteins (so in der Max-Scene, Tod II, 2 u. a.), desgleichen auch von den Scenen der Liebeshandlung und den Familienscenen sehr vieles stehen geblieben, was im Interesse der Ökonomie des Ganzen zu entbehren wäre, wenn dafür so bedeutende Bestandteile des politischen Gedichts, wie die Wrangel-Scene, die Isolani-Scene u. a. zu ihrem Recht kämen. In dieser Beziehung steht Wolzogens Einrichtung gegen Schreyvogels und namentlich gegen Immermanns Bearbeitung mehrfach zurück.

Auch hinsichtlich eines andern Punktes verdienen die obengenannten ältern Bearbeitungen den Vorzug vor der jüngern Einrichtung. Wolzogen kann sich, abgesehen von einigen recht wenig geschmackvollen kleinen Zusätzen, die leicht zu vermeiden waren (vgl. oben das Scenarium), auch sonst nicht enthalten, an dem Wortlaut des Originals des öftern mit kleinen Änderungen herumzuflicken. Da ihn, wie er im Vorwort sagt, „die vielen Sechsfüfsler und unrichtigen Jamben“ auch bei Schiller „in seinem rhythmischen Gefühl“ stören, bemüht er sich ängstlich, an allen solchen Stellen die schulmeisterliche Feile anzusetzen, die Sechsfüfsler zu kürzen und die Vierfüfsler zu verlängern, ohne Empfindung für den eigenartigen Reiz, der gerade in solchen rhythmischen Freiheiten und Unebenheiten zu liegen pflegt.

So verändert Wolzogen beispielsweise Picc. 693:

Verhöhnung höchster, kaiserlicher Befehle

in

Verhöhnung höchster, kaiserlicher Ordres.

Picc. 926:

Das geziemt sich,
Eh man das Äufserste beschliefst

in

Das geziemt sich,
Bevor man sich zum Äufsersten entschliefst.

Tod 864:

Nicht trauen, da ich's stets gethan? Was ist geschehn

in:

Nicht trau'n? Ich that es stets. Was ist geschehn?

Der sterbende Kammerdiener mufs auch bei Wolzogen noch statt „Jesus Maria!“: „Erbarmen!“ rufen.

Es bedarf keines Wortes darüber, dafs alle diese und manche andere ebenso unnötige wie wenig geschmackvolle textliche Redaktionen, so belanglos sie an sich sein mögen, mit unserm Pietätsgefühl gegen das klassische Dichterwort nicht wohl zu vereinen sind.

Wolzogens Einrichtung des Wallenstein wurde zum erstenmal aufgeführt unter der Intendanz des Bearbeiters am Hoftheater zu Schwerin am 11. November 1868 und erlebte bis zum 12. März 1875 im ganzen sieben Aufführungen. Weiterhin fand diese Fassung des Stückes am Stadttheater zu Breslau Eingang und wurde hier vom 4. bis 31. Juli 1869 im ganzen fünfmal aufgeführt.

Auch der Wolzogenschen Einrichtung, dem letzten meines Wissens gemachten Versuch, die ganze Wallenstein-Dichtung in ein verkürztes einteiliges Theaterstück zusammenzuziehen, ist es nicht geglückt, und zwar noch weniger als mancher der ältern Bearbeitungen, die aufserordentlichen Schwierigkeiten dieses Beginnens erfolgreich zu überwinden und zu einem einigermafsen befriedigenden Resultat zu gelangen. Soviel Belehrendes, Anregendes und Interessantes alle diese Versuche bieten mögen, so sicher steht es fest, dafs eine derartige gewaltsame Verkürzung des Gedichtes, die etwa 7600 Verse auf das übliche Durchschnitts-Theatermafs von 2000 Versen und einigen mehr zusammenprefst, nach der Natur der Sache Opfer erheischen mufs, deren Gröfse in keinem Verhältnis steht zu dem errungenen Gewinn.

Die Thatsache anderseits, dafs allen Versuchen, die Theaterwirkung des Wallenstein auf einen Abend zu konzentrieren, ein richtiges Empfinden zu Grunde liegt, und das Unbefriedigende, was erfahrungsgemäfs unsern zweiteiligen Aufführungen des Gedichtes anhaftet, selbst wenn sie, wie an den bessern Bühnen üblich, an zwei unmittelbar aufeinanderfolgenden Abenden stattfinden, sollte unsere Theater dazu anleiten, häufiger als es bisher geschah, den allzuselten unternommenen Versuch zu wagen: die gesamte Wallenstein-Dichtung an einem Tag, und zwar in unmittelbarer Folge, aufzuführen.

Zu diesem Zweck beseitige man die von Schiller nur aus praktischen Gründen vorgenommene Teilung des Gedichtes in drei verschieden benannte Stücke und gliedere statt dessen das Ganze, entsprechend den ursprünglichen Intentionen des Dichters, in fünf Akte und ein Vorspiel.[1]) Der Beginn der Vorstellung wäre, wie der der Bayreuther Festspiele, auf vier Uhr nachmittags anzusetzen. An zwei Stellen, etwa nach dem Vorspiel und dem zweiten Akt der Tragödie, hätte eine je halbstündige Unterbrechung des Spieles stattzufinden.

Alle gewaltsamen und sinnentstellenden Verkürzungen, wie sie in den einteiligen Bearbeitungen zum grofsen Teil zu Tage treten, wären selbstverständlich zu vermeiden, im einzelnen dagegen zahlreiche Striche vorzunehmen, im grofsen und ganzen entsprechend dem üblichen Bühnenbrauch, vermehrt durch einige energische Kürzungen, wie sie sich aus dem beherzigenswerten Vorbild der Immermannschen Bearbeitung ergeben und wie sie für die theatralische Gesamtwirkung des Werkes von unleugbarem Gewinn sind.

Auf diese Weise wäre es möglich, das gesamte Drama als ein einheitliches Ganzes in dem Zeitraum von vier bis bald nach zehn Uhr abzuspielen, ohne dafs — mit Hilfe zweier Pausen von mäfsiger Länge — eine allzugrofse Übermüdung des Hörers zu befürchten wäre.

Die Vorführung eines einteiligen Wallenstein in diesem Sinn wäre jedenfalls als segensreicher Fortschritt zu begrüfsen,

---

[1]) Dem Vorspiel entspräche: Wallensteins Lager, dem ersten Akt der Tragödie: Picc. I und II, dem zweiten Akt: Picc. III, IV und V, dem dritten Akt: Tod I, dem vierten: Tod II und III, dem fünften: Tod IV und V.

gegenüber der Zersplitterung, in der Wallenstein notgedrungen über unsere Bühnen zu schreiten pflegt. Diese Art der Vorführung würde in dem gleichmäfsigen, schablonenhaften Gang des gewöhnlichen Theaterbetriebs allerdings Ausnahmeverhältnisse bedingen, ungewöhnliche Anforderungen an die Leistungsfähigkeit des betreffenden Kunstkörpers und ungewöhnliche Anforderungen an die geistige Anspannung des Theaterpublikums stellen.

Angesichts eines nationalen Werkes wie Wallenstein sollten die Opfer, die ein solches Unternehmen erfordert, nicht gescheut werden. Lieber verzichte das Theater darauf, den Wallenstein als ständiges Repertoirestück im laufenden Spielplan mitzuführen, und beschränke sich darauf, das Drama nur seltener als besondere Festfeier, dann aber mit dem Aufwand aller Kräfte zur Darstellung zu bringen, an einem Tag und in unmittelbarer Folge, in der oben angedeuteten Weise — gleichsam als periodisch wiederkehrendes Bühnenfestspiel des deutschen Volkes, zu Ehren seines grofsen Dichters.

Anhang.

Die französische Wallenstein-Bearbeitung von Benjamin Constant.

Das gedruckte Buch des Constantschen Wallenstein erschien im Jahr 1809 zu Genf unter dem Titel:

Wallstein,
Tragédie en cinq actes et en vers,
précédée
de quelques réflexions sur le théatre allemand
et suivie
de notes historiques,
par
Benjamin Constant de Rebecque.

Dieser französische „Wallstein" verdient insofern an dieser Stelle Erwähnung, als auch er, gleich den oben behandelten deutschen Bearbeitungen, den Stoff des Schillerschen Gedichtes zu einem für einen Theaterabend bestimmten Theaterstück zusammenzieht.[1]) Als eine Bearbeitung oder gar Übersetzung des Schillerschen Wallenstein kann das französische Stück freilich nicht wohl gelten. Es handelt sich vielmehr um eine völlig freie Umdichtung des deutschen Dramas, bezw.

---

[1]) Ein zweiter französischer Wallenstein wird in Wurzbachs Schillerbuch, marg. 1492 erwähnt, unter dem Titel: Liadières, P. Charles, Walstein, tragédie en 5 actes. Paris 1829. 8°. — In den Besitz dieses Buches zu gelangen, ist mir leider nicht geglückt. Eine Besprechung des im Jahr 1828, wie es scheint, in Paris aufgeführten Stückes findet sich in der Zeitschrift: Le Progresseur, Recueil de Philosophie, Politique, Sciences, Littérature et Beaux-Arts, Commerce et Industrie. Tome I, Paris 1828, S. 179—181. Es scheint sich darnach in diesem Stück nur um eine freie Anlehnung an Schiller zu handeln.

um eine selbständige Arbeit des französischen Verfassers, die sich nur hinsichtlich des Stoffes, dessen Gruppierung und Gestaltung im allgemeinen, gewisser Teile der Komposition, einer Reihe von Scenen, charakteristischer Züge und dichterischer Einzelheiten in freier Weise an das Vorbild Schillers anlehnt. Es ist in der That kaum zu beanstanden, daſs der Name des deutschen Dichters auf dem Titelblatt des französischen Buches völlig verschwiegen wird.

Als freie Umdichtung des Schillerschen Wallenstein im Sinn der klassischen französischen tragédie ist das Stück Constants in mehr als einer Beziehung sehr merkwürdig.[1])

Die Kennzeichen der deutschen realistisch-charakterisierenden politischen Tragödie sind von dem französischen Dichter bis zur Unkenntlichkeit verwischt, die vielverzweigte Aktion des farbensatten deutschen Charakterstückes ist in den steifen Regelnzwang der auf feierlichem Kothurn einherschreitenden tragédie eingepreſst. Die charakteristischen, frei sich bewegenden Blankverse des deutschen Dramas sind in die Fesseln des gereimten Alexandriners eingezwängt.

Schon äuſserlich durfte natürlicherweise die Majestät des Gesetzes von der Einheit des Ortes und der Zeit nicht verletzt werden. Sämtliche fünf Akte des französischen „Wallstein“ spielen sich ohne Ortsveränderung in „Égra“ (Eger) ab, in einem Zimmer des von Wallenstein daselbst bewohnten Palastes. „L'action se passe le 25 février 1634, dans la 18ème année de la guerre de 30 ans.“ Wallensteins Lager ist natürlich weggeblieben, die etwa 35 redenden Personen der beiden übrigen Teile sind auf deren 12 reduziert. Octavio Piccolomini ist ein „Comte de Gallas“ geworden, sein Sohn Max ist in „Alfred“ umgetauft. Major Geraldin ist in die Rolle des Kaiserlichen Kriegsrats Questenberg aufgerückt, Gustav Wrangel hat sich in einen gewissen „Harald“ verwandelt. Die Rolle des fehlenden Gordon übernimmt zu einem kleinen Teil Isolani, der seine ganze charakteristische Physiognomie hier verloren hat. Von Frauenrollen sind nur Thekla und deren Ehrendame „Élise de Neubronn“ geblieben. Die

[1]) Vgl. hierüber auch den Aufsatz von Ludwig Hevesi: Hundert Jahre Wallensteins Lager, im Wiener Fremdenblatt 1889, No. 281.

Gestalten der Herzogin und der Gräfin Terzky fehlen; die erstere ist bereits vor Beginn des Stückes gestorben und hat vor ihrem Ende dem Bund zwischen Alfred und Thekla ihren Segen erteilt.

Gallas (Octavio) wurde gegenüber Schiller in eine wesentlich idealere Sphäre gehoben; er kämpft mit Gewissensbissen und ist an Wallensteins Ermordung völlig unschuldig; am Schlufs des Stückes überbringt er einen Generalpardon des Kaisers für Wallenstein und dessen sämtliche Anhänger. Die Aufgabe, Buttler auf die Seite des Kaisers herüberzuziehen, fällt in dem französischen Stück nicht Gallas (Octavio), sondern dem kaiserlichen Abgesandten Geraldin (Questenberg) zu. Buttler verspricht, dem Kaiser zu dienen, wenn man seinen Händen das Schicksal des Friedländers anvertraut, im andern Falle droht er, dem Herzog treu zu bleiben.

Der erste Akt des französischen Stückes entspricht in der Hauptsache dem Inhalt der Piccolomini, insofern er die politische Exposition des Ganzen zu geben sucht. Im übrigen hat er mit den Piccolomini so gut wie gar nichts gemein, ist völlig frei gedichtet und lehnt sich nur in einigen wenigen Einzelheiten an Schiller an. Etwas mehr nähert sich das Stück dem Original in den folgenden vier Akten, die sich im wesentlichen mit dem Inhalt von Wallensteins Tod decken. Doch sind es auch hier nur einzelne Scenen, wo von einem eigentlichen Anschlufs an Schiller gesprochen werden kann; so die Traumerzählung, Tod II, 3, die im Anfang des zweiten Aktes verwertet ist, so in einigen Punkten wenigstens die Scene zwischen Wallenstein und Harald (Wrangel), die übrigens im Gegensatz zu Schiller zu keinem Abschlufs zwischen jenem und den Schweden führt, so die grofse Scene Wallensteins mit Alfred (Max), Tod III, 18, und Maxens Abschied von Wallenstein und Thekla, Tod III, 23, die den vierten Akt des französischen Dramas beschliefst; so endlich der Bericht des schwedischen Hauptmanns und Theklas Entschlufs zur Flucht, Tod IV, 10, 11, Scenen, die im fünften Akt Verwendung finden. Alles übrige ist von dem französischen Autor mehr oder weniger frei gedichtet, unter Benutzung einiger weniger Einzelheiten aus dem deutschen Original.

Beschlossen wird das französische Stück sehr bezeichnender Weise durch Thekla, die, an der Ausführung ihres Fluchtplans infolge der Umzinglung des Palastes verhindert, durch Isolani, der in ausführlicher Erzählung Wallensteins Ermordung berichtet, über das Schicksal des Vaters unterrichtet wird. Sie bittet den durch den Tod des Sohnes tief erschütterten Gallas (Octavio), sich der unglücklichen Freunde ihres Vaters anzunehmen und schliefst das Stück mit den Worten:

Je vais d'un Dieu sévère appaiser le courroux,
Et pleurer pour Alfred, sur mon père et sur vous.

Dieser seltsamen französischen Umdichtung des Schillerschen Wallenstein geht eine längere litterarhistorische Einleitung des Verfassers voraus, die sich durch eine sehr geistvolle, relativ unbefangene Beurteilung deutscher Dichtung und durch zahlreiche feine und interessante Bemerkungen über die charakteristischen Unterschiede des deutschen und französischen Dramas auszeichnet. Constant de Rebecque zeigt ein offenes Auge für die Vorzüge, welche die deutsche realistisch-individualisierende Kunst vor dem typisierenden Pathos des klassischen französischen Dramas voraus hat, ohne sich zu verhehlen, dafs er die realistisch-charakteristischen Züge des deutschen Dramas nicht verwerten kann, ohne den strengen Einheitsstil der französischen tragédie zu zerstören. Die tiefgehenden Unterschiede des deutschen und französischen Theaters nötigten ihn zu einer völlig freien Umarbeitung, die, wie er selbst hervorhebt, keineswegs eine Übersetzung sei, und in der er keine einzige Scene des deutschen Originals ganz und voll erhalten habe. Besonderes Interesse verdienen u. a. die Ausführungen über die verschiedene Auffassung der Liebe in deutscher und französischer Kunst, eine Verschiedenheit, die den französischen Bearbeiter veranlassen mufste, den überschwänglich-ätherischen Charakter von Theklas Liebe auf eine dem französischen Verständnis mehr entsprechende sinnlichere und natürlichere Grundlage herabzudrücken.

In einem Punkt irrt Constant, indem er, dem vielverbreiteten Mifsverständnis folgend, die zufällige Dreiteilung des Wallenstein mit der trilogischen Dichtung der Griechen in Verbindung bringt und das deutsche Drama in direkte

Parallele setzt zu der Prometheus-Trilogie und der Orestie des Aeschylos. Bei der Übertragung des Wallenstein auf die französische Bühne habe man auf den ersten Teil, das Lager, von vornherein verzichten müssen; hinsichtlich der beiden übrigen Teile, von denen der eine nur die Exposition ohne Lösung, der andere nur die Lösung ohne Exposition biete, habe sich die Notwendigkeit ergeben, beide Stücke in ein einziges zusammenzuziehen.

Ein näheres Eingehen auf Constants in vieler Beziehung sehr interessante und anregende réflexions, desgleichen auf die Einzelheiten des französischen Stückes, verbietet sich an dieser Stelle, da der Gegenstand in keiner weitern Beziehung steht zu dem Thema dieser Schrift.

Benjamin Constant de Rebecque, der berühmte französische Politiker, Redner und Schriftsteller, der Freund und langjährige Begleiter der Frau von Staël in Deutschland, war geboren zu Lausanne am 23. Oktober 1767 und starb zu Paris am 8. Dezember 1830.[1])

Goethe, der Constant übrigens in hohem Grade schätzte und dem „vorzüglichen Manne“ in den Tag- und Jahresheften Worte wärmster Anerkennung spendete, schickte unter dem 22. Februar 1809 an Charlotte Schiller die folgenden auf Constants Wallenstein bezüglichen Verse[2]):

> Der du des Lobs dich billig freuen solltest,
> O! guter Constant, bleibe still!
> Der Deutsche dankt dir nicht; er weifs wohl was er will,
> Der Franke weifs nicht was du wolltest.

---

[1]) Vgl. über Constant u. a. die gehaltvolle Einleitung von Joseph Ettlinger zu seiner kürzlich erschienenen Übertragung des Constantschen Romans Adolphe (Bibliothek der Gesamtlitteratur, No. 1197—1199, Halle, O. Hendel).

[2]) Vgl. Biedermann, Goethe-Forschungen, Bd. I (Frankfurt 1879), S. 3 und 4.


Princeton University Library
32101 068555711

